



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Lara Inês Alago Macena

**Conservação e restauro de um painel de
azulejos do século XVIII**

Relatório de Estágio

Orientado por:

Doutor Alexandre Pais – Museu Nacional do Azulejo
Doutor Ricardo Triães – Instituto Politécnico de Tomar

Relatório de Estágio
apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar
para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre
em Conservação e Restauro

RESUMO

Este relatório tem como finalidade a exposição do trabalho desenvolvido no decorrer do estágio realizado no ano letivo 2017/2018 no Museu Nacional do Azulejo. Este trabalho abrangeu o estudo, análise, diagnóstico e intervenção de um painel século XVIII, ilustrativo do “milagre da mula”, pertencente a uma série com temática dedicada a Santo António e à Ordem Franciscana. Para o seu melhor entendimento e tratamento foi crucial enquadrá-lo na sua série e estudá-lo a nível histórico, cultural e iconográfico.

Para além do estudo de toda a série, percebeu-se a necessidade de procurar conhecer quais as possíveis inspirações para a sua produção e para onde terá sido executado, apresentando para o efeito uma proposta de planta e alçados de como, hipoteticamente, se inseriam os painéis.

Palavras-chave: painel de azulejos, século XVIII, Santo António, conservação e restauro, recriação do espaço

ABSTRACT

This report aims to show the work developed during the internship in the 2017/2018 school year at the National Azulejo Museum. The report covers the study, analysis, diagnosis and intervention of an 18th century panel illustrating the “milagre da mula”, belonging to a themed series dedicated to St. Anthony and Franciscan Order. For better understanding and treatment it was crucial to frame it in its series and study it historically, culturally and ichnographically.

Apart from the study of the entire series, it was felt the need to understand the possible inspirations for its production and where it might have been executed through the proposal of a plan and elevations of the implementation of the panels.

Keywords: tile panel, 18th century, St. Anthony, conservation and restoration, space recreation

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao Museu Nacional do Azulejo pela oportunidade concedida e ao meu orientador, no museu, Doutor Alexandre País, pelo seu contributo e apoio no decorrer do estágio e durante pesquisa que se seguiu.

Em toda a duração do estágio pude contar com o apoio das responsáveis pela reserva e inventário do museu, Graça Silva e Porfíria Formiga a quem também agradeço imenso, pela disponibilidade, ajuda, amizade e aprendizagem, tendo sido cruciais nos primeiros dias, ajudando na minha integração no MNAz. Agradeço ainda à Dra. Lurdes Esteves pela orientação, paciência e ensinamentos transmitidos na parte final da intervenção.

E ainda, um muito obrigada, às minhas colegas estagiárias Ana Cristina Amaro e Cátia Quirino mestrandas de História de Arte, com quem aprendi a importância da interdisciplinaridade na Conservação e Restauro.

Ao meu orientador e professor Ricardo Triães, agradeço pela ajuda na obtenção de resultados, a atingir objetivos e por me fazer acreditar em mim própria.

Um enorme obrigada ao meu colega e amigo João Baptista Lopes, estudante de Arquitetura, que, com os seus conhecimentos, contribuiu muitíssimo na produção de plantas, desenhos técnicos e montagens 3D, sem ele, muito do trabalho teria sido mais complicado.

Por fim, agradeço aos meus colegas e amigos que acompanharam o meu percurso académico e ajudaram a cumprir esta etapa final e aos meus pais, irmã e namorado que sempre acreditaram e foram fundamentais para a conclusão de todos os meus objetivos.

Índice

RESUMO	3
ABSTRACT	4
AGRADECIMENTOS	5
INTRODUÇÃO.....	XII
Capítulo I – Azulejaria setecentista	17
I.1 A organização artística na produção de azulejaria no século XVIII: estilos, temáticas e influências.....	17
I.2. Produção de azulejos: da realização à aplicação	19
I.3 Fontes de inspiração e utilização da gravura	20
Capítulo II – Iconografia Antoniana.....	22
II.1 As representações comuns e os atributos de Santo António	22
II.1.1. Atributos por contaminação ou confusão.....	24
II.2 A representação da vida e milagres do Santo na azulejaria.....	24
II.2.1 Exemplo de séries	25
Capítulo III – Série iconográfica de Santo António	28
III.1 Identificação do painel “milagre da mula” e enquadramento na série.....	28
III.2 Estudo iconográfico das cenas da vida de Santo António.....	31
III.2.1. O milagre da mula	40
III.3 A importante relação dos códigos com o espaço arquitetónico	43
III.3.1 Marcas de tardez vs marcas de levantamento.....	46
III.2.2 Recriação dos painéis no espaço	47
Capítulo IV – A série de Santo António.....	49
IV.1. Caracterização técnica e material	49
IV.2. Triagem e montagem	50
IV.3. Levantamento do estado de conservação.....	52
Capítulo V – Painel “milagre da mula”	62
V.1. Diagnóstico e levantamento do estado de conservação do painel “milagre da mula”	62
V.2. Proposta de tratamento.....	66
V.3. Intervenção realizada	68
Capítulo VI – Estado atual e futuro da série de Santo António.....	81
Conclusão	87
Referências bibliográficas	89

ANEXOS 94

Índice de figuras

Figura 1 - Simulação da posição do Políptico na Capela-mor da Igreja de S. Francisco de Évora. In: Francisco Bilou, A Igreja de São Francisco e o Paço Real de Évora, Edições Colibri, 2014. 22

Figura 2 –São Bernardino de Siena e Santo António (1508 - 1511), de Francisco Henriques, proveniente da Igreja de São Francisco de Évora e atualmente no MNAA. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_do_Convento_de_S%C3%A3o_Francisco_de_%C3%89vora..... 22

Figura 3 – Painel de Santo António do Cabo de Espichel atribuído ao Mestre da Lourinhã no contexto da Pintura Portuguesa do 1º quartel do séc. XVI. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_do_Convento_de_S%C3%A3o_Francisco_de_%C3%89vora..... 23

Figura 4 - Figura de Santo António com açucena: pormenor das esculturas do altar-mor da Basílica de Santo António de Pádua (Donatello: 1447-50). In: <https://www.epochtimes.com.br/donatello-um-dos-maiores-escultores-de-todos-os-tempos/>. 23

Figura 5 – Esquerda: Interior da Igreja de Santo António dos Olivais (1962). Direita: Revestimento azulejar da nave da Igreja de Santo António dos Olivais – Milagre da mula (1962). In: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74011>..... 26

Figura 6 - Interior da Igreja do Antigo Convento de Santo António de Pedreira. In: <http://www.uc.pt/ruas/inventory/mainbuildings/pedreira>..... 27

Figura 7- Painel “milagre da mula” da Igreja do Antigo Convento de Santo António de Pedreira. In: SANTOS, 2007..... 27

Figura 8 - Painel “pregação de Santo António aos peixes” da Igreja do Antigo Convento de Santo António de Pedreira. In: SANTOS, 2007..... 27

Figura 9 - Pormenores da moldura/guarnição da série de painéis dedicada a Santo António. 29

Figura 10 - "Senhora ao Toucador": painel do 2º quartel do século XVIII atribuído a P.M.P., proveniente da Quinta das Portas de Ferro, Camarate - Lisboa (MNAz invº 6341). In: http://www.museudoazulejo.gov.pt/pt-PT/mnaz/destaque/ContentList.aspx	30
Figura 11 - Ressurreição do Mancebo como prova da inocência do pai de Santo António": painel do 3º quartel do século XVIII (Arquidiocese de Évora). In: https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2012/06/santo-antonio-no-azulejo-portugues.html	30
Figura 12 - Painel proveniente da Sala dos Reis do Mosteiro de alcobaça datado do século XVIII. In: http://www.flickrriver.com/groups/2876404@N24/pool/random/ ."	30
Figura 13 - Painel de código 1 : Putto.	31
Figura 14 - Painel de código a : Santo António com Cristograma.	32
Figura 15 - Painel de código 2 : o nascimento de Santo António.	32
Figura 16 - Painel de código b : "Coração de Avaro".	33
Figura 17 - Painel de código c : a viagem a Assis.	34
Figura 18 – Painel de código 4 : São Francisco de Assis a ser tentado pelo diabo.	35
Figura 19 - Painéis do Convento de São Francisco de Olinda. In: http://www.ceci-br.org/ceci/br/o-convento-franciscano.html	36
Figura 20 - Painel de código d : a carta de São Francisco de Assis a Santo António/ Santo é perturbado pelo demónio durante um sermão.	37
Figura 21 – Gravura ilustrativa de Santo a ser perturbado pelo demónio durante um sermão (s.n., 1894).	37
Figura 22 - Painéis de códigos 5 e e : Anjos Tenentes.	38
Figura 23 - Painéis de código 6 : desconhecido.	38
Figura 24 - Marcas de tardo. Da esquerda para a direita: código 6; código b e sem código.	39
Figura 25 - “Milagre eucarístico”: painel do 3º quartel do século XVIII (Arquidiocese de Évora). In: https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2012/06/santo-antonio-no-azulejo-portugues.html	41
Figura 26 - Gravura ilustrativa do milagre da mula. In: s.n., 1894.	41
Figura 27 - "Santo António e a mula do herege". In: https://pt.aleteia.org/2018/06/13/6-fatos-sobre-santo-antonio-de-padua-e-lisboa-que-talvez-voce-nao-conhecia/	41

Figura 28- " Santo António, a mula e o herege". In: http://azulejos-imagens.blogspot.com/2010/09/santo-antonio-mula-e-o-herege.html	41
Figura 29 - Painel “Milagre da Mula” antes da intervenção.	42
Figura 30 - Proposta de planta para possível local de origem dos painéis da série de Santo António. Com a colaboração de João Baptista Lopes.	45
Figura 31 - Marcas de tardez vs marcas de levantamento do painel de código e.	46
Figura 32 - Montagem 3D dos painéis no espaço (visto de cima). Com a colaboração de João Baptista Lopes.	47
Figura 33 - Painéis no espaço (entrada). Com a colaboração de João Baptista Lopes.....	48
Figura 34 - Painéis no espaço (escadaria). Com a colaboração de João Baptista Lopes.....	48
Figura 35 - Painéis no espaço (lado esquerdo). Com a colaboração de João Baptista Lopes.	48
Figura 36 - Painéis no espaço (centro). Com a colaboração de João Baptista Lopes.	48
Figura 37 - Painéis no espaço (lado direito). Com a colaboração de João Baptista Lopes.	48
Figura 38 - Painéis no espaço (pequena sala ou sacristia). Com a colaboração de João Baptista Lopes.	48
Figura 39 - Primeira montagem do painel "milagre da mula".....	50
Figura 40 - Montagem da série e organização da mesma em caixotes.....	51
Figura 41 –Triagem da azulejos e fragmentos pertencentes à série de Santo António.	51
Figura 42 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código 1	54
Figura 43 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código a	54
Figura 44 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código 2	55
Figura 45 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código b	56
Figura 46 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código c	57
Figura 47 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código 4	58
Figura 48 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código d	59
Figura 49 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código 5	60
Figura 50 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código e	60
Figura 51 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código 6	61
Figura 52 - Da esquerda para a direita: bolha; picado; crateras de superfície.....	62
Figura 53 - Da esquerda para a direita: perda de vidrado; "picos"; craquelet e microfissuras e conseqüente perda de vidrado.....	62

Figura 54 – Defeitos causados pela má execução do processo de vidragem.	63
Figura 55 - Da esquerda para a direita: vestígios de tinta sobre o vidrado; fratura; vestígios de adesivo na superfície vidrada.....	63
Figura 56 - Da esquerda para a direita: vestígios de adesivo e fragmentação no tardo; fragmentação da aresta; fissuras e fraturas.	63
Figura 57 - Mapeamento de danos e patologias do painel "milagre da mula".	65
Figura 58 - Remoção de argamassas, poeiras e sujidade do tardo e arestas dos azulejos com auxílio de bisturi e escova.	68
Figura 59 - Identificação dos azulejos com etiquetas.....	68
Figura 60 - Descolagem das colagens provisórias com "camas" de algodão.....	69
Figura 61 - Remoção dos vestígios de adesivo após a descolagem com cotonete embebido em acetona.	69
Figura 62 – De cima para baixo: colagem dos fragmentos com Paraloid em acetona e pincel; união dos fragmentos perpendicularmente aplicando pressão.	70
Figura 63 - Azulejo a secar em areia após colagem.	70
Figura 64 - Limpeza da superfície vidrada com o auxílio de cotonete e bisturi.....	71
Figura 65 - Limpeza da chacota dos azulejos com água corrente e escova.....	71
Figura 66 - Preenchimentos com pasta de preenchimento Aguaplast®.	72
Figura 67 - Esquerda: nivelamento do preenchimento com papel abrasivo. Esquerda: superfície nivelada ao nível do vidrado.	73
Figura 68 - Cima: preparação do gesso e preenchimento das zonas de lacuna. Baixo: secagem dos preenchimentos com gesso e desbaste do excesso.....	73
Figura 69 - Da esquerda para a direita: preenchimento a gesso seco; nivelamento com bisturi; nivelamento com papel abrasivo.	74
Figura 70 - Da esquerda para a direita: reintegração cromática seguindo os motivos do painel; utilização do papel vegetal para transpor desenho para reintegração cromática; reintegração cromática do tardo.....	75
Figura 71 - Da esquerda para a direita: mistura de tinta na paleta; aplicação do tom base na zona a reintegrar; reintegração seguindo os motivos do painel.....	75
Figura 72 - Aplicação da cera microcristalina para a camada de proteção e utilização de pano de camurça para "puxar" lustre.....	76
Figura 73 - Painel "milagre da mula" após intervenção de conservação e restauro.	77

Figura 74 - Lado esquerdo do painel: antes.....	78
Figura 75 - Lado direito do painel: depois.	78
Figura 76 - Centro do painel: antes.	79
Figura 77 - Centro do painel: depois.	79
Figura 78 - Lado direito do painel: antes.....	80
Figura 79 - Lado direito do painel: depois.	80
Figura 80 - Painel 1 antes e depois da triagem	82
Figura 81 - Painel a antes e depois da triagem	82
Figura 82 - Painel 2 antes e depois da triagem	83
Figura 83 - Painel b antes e depois da triagem	83
Figura 84 - Painel c antes e depois da triagem	84
Figura 85 - Painel 6 antes e depois da triagem	84
Figura 86 - Painel 4 antes e depois da triagem	85
Figura 87 - Painel d antes e depois da triagem	85
Figura 88 - Painel 5 antes e depois da triagem	86
Figura 89 - Painel e antes e depois da triagem	86

Índice de tabelas

Tabela 1 - Medidas dos painéis da série de Santo António e contagem de azulejos.....	52
--	----

INTRODUÇÃO

A preservação, conservação e restauro de bens de cariz histórico, artístico e cultural tem vindo a ser valorizada ao longo dos tempos. Essa valorização parte de organizações públicas e privadas, sendo crescente a sensibilidade e conhecimento para preservar estes bens para gerações futuras. Deste modo, muitas instituições e museus têm ao seu abrigo objetos e coleções que se encontram armazenadas ou expostas e carecem de algum tipo de intervenção, não com o intuito de lhes dar um “novo ar”, mas sim de lhes devolver o olhar e a leitura, pretendendo estabilizar o bem fisicamente os bens e dar-lhes o devido reconhecimento histórico, como defendido por Brandi:

(...) o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro. (BRANDI, 2006, p.4).

O papel do conservador-restaurador será esse, conservar os bens e restaura-los, se necessário, orientando-se pela sua autenticidade e historicidade, evitando a perda ou esquecimento.

O azulejo é também uma parte crucial para a história e cultura do nosso país. São numerosas as séries azulejares que podemos encontrar, ilustrando os mais diversos motivos, com estéticas e temáticas díspares. Muitas vezes utilizando temáticas religiosas para o revestimento de capelas, igrejas, conventos e casas, como é o caso da série em estudo. Como refere Santo Simões:

O azulejo setecentista é essencialmente utilizado na cobertura de áreas parietais bem definidas - troços de paredes entre portas e janelas – o que se consegue com os <painéis>. Uma sala, uma nave ou capela de igreja, uma galeria de claustro, uma caixa de escada, um muro de jardim, são sempre possíveis de compartimentação, consoante os acidentes arquitetónicos. Assim, os problemas que se põem ao azulejador são equacionáveis em <número> de painéis ou quadros que deverão, para equilíbrio estético ou anedótico, obedecer a um mesmo tema. Há a preocupação de unidade temática expressa em verdadeiras <séries> iconográficas, algumas das quais se mantêm durante longos anos. (SIMÕES, 2011, p. 43).

Tendo em conta a imensidão de painéis, de diversos períodos, dispostos por Portugal e armazenados nos nossos museus e instituições, reconhece-se que o registo dos mesmos ainda se demonstra precário, existindo pouca documentação que possa dar conta das encomendas e levantamento de painéis. As circunstâncias adversas em que, muitas vezes, se fizeram alguns levantamentos de azulejos, também não permitiram fazer uma correta inventariação ou registo dos mesmos. Esta falta de documentação, poderá ser uma das causas a que poderemos atribuir a perda de alguns azulejos e até mesmo painéis da série em estudo, e conseqüente o reconhecimento da fortuna histórica dos mesmos.

O trabalho aqui apresentado, tem o objetivo de demonstrar o trabalho prático e teórico desenvolvido no decorrer do estágio curricular que teve lugar no Museu Nacional do Azulejo no ano letivo 2017/2018. Este divide-se em seis capítulos, sendo o primeiro dedicado ao contexto histórico da azulejaria setecentista, referindo as suas técnicas, estilos, influências, produção e inspirações. O segundo capítulo relacionará a azulejaria com a iconografia Antoniana, discriminando algumas das representações mais comuns e mostrando exemplos. O terceiro capítulo dará lugar à apresentação dos painéis da série e respetivo estudo iconográfico, ligando os vários painéis uns aos outros através da iconografia, marcas de tardoz e de levantamento e, ainda, apresentando uma proposta de recriação dos mesmos no espaço. O quarto capítulo vem dar conta da intervenção de conservação e restauro com a caracterização técnica, triagem e levantamento do estado de conservação da série em questão, abrindo portas para o capítulo cinco, onde será descrito todo o processo realizado na intervenção ao painel “milagre da mula”, desde o diagnóstico e levantamento do estado de conservação, proposta de tratamento e intervenção de conservação e restauro. Por fim, no capítulo seis será feito um apanhado do estado atual do conjunto e serão apresentadas algumas propostas consideradas interessantes para serem realizadas a curto e longo prazo.

Neste trabalho foi valorizada a historicidade da série, reconhecendo a clara ausência de documentação e registo no passado, tanto do espaço físico, como durante e após a sua remoção. Procurou-se por entender qual terá sido a sua inspiração e o seu propósito, aliando a intenção de completar a série, preservá-la, organiza-la, conserva-la e restaura-la, para a dar de novo a conhecer.

Objetivos

Valorizar a azulejaria setecentista através do estudo da sua evolução técnica, estética e temática. Entender a importância do azulejo para a história e cultura portuguesa, através do reconhecimento da trabalhosa produção, realizada por diversas áreas, influências e fontes de inspiração.

Realçar a importância dada a Santo António na azulejaria portuguesa e apreender quais as suas representações mais comuns e atributos que o identificam mostrando alguns exemplos de séries azulejares.

Identificar a série em estudo, destacando o painel “milagre da mula”, identificando as passagens e milagres retratados, relacionando os painéis com o espaço. Apresentar uma proposta de recriação do espaço.

Caracterizar técnica e materialmente toda a série e evidenciar todo o trabalho realizado quer a nível de triagem como de montagem, apresentando os levantamentos e diagnósticos realizado aos painéis.

Descrever a intervenção de conservação e restauro realizada ao painel “milagre da mula”, apresentando documentação gráfica e fotográfica que demonstre o antes e depois do tratamento.

Por fim, definir o estado atual do conjunto, propondo ações que poderão ser realizadas no futuro para a conservação e reconhecimento do mesmo.

A instituição

O Museu Nacional do Azulejo (MNAz) é, pela sua coleção singular e expressão artística marcante na cultura portuguesa, considerado um dos mais importantes museus nacionais. Este encontra-se instalado no antigo Mosteiro da Madre de Deus, em Xabregas, fundado em 1509 pela rainha D. Leonor (s.n., 2018).

Após a extinção das Ordens Religiosas, no final do século XIX, José Maria Nepomuceno e Liberato Telles intervieram o Convento e Igreja da Madre de Deus para a constituição do Asilo D. Maria Pia, sendo conduzidos para o local painéis de azulejos de outros locais, com vista a uma possível utilização decorativa, mas que acabariam por ficar ali apenas armazenados. A Igreja e dependências da Madre de Deus haveriam de ficar anexos do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), ficando todo o seu património à sua salvaguarda (s.n., 2018).

Pelo ano de 1957, iniciaram-se os trabalhos para a classificação do conjunto como Monumento Nacional, surgindo hipótese de organizar aí um Museu do Azulejo, começando a proceder-se à transferência dos azulejos do MNAA para a Madre de Deus com o auxílio do Eng. João Miguel dos Santos Simões, responsável pela montagem e organização dos mesmos (s.n., 2018).

Segundo o Decreto-Lei nº 404/80 de 26 de Setembro, o Museu do Azulejo é emancipado, tornando-se Nacional e autonomizando-se do Museu Nacional de Arte Antiga (s.n., 2018).

O Museu Nacional do Azulejo tem a seu cargo a recolha, conservação, estudo e divulgação de exemplares representativos da evolução da cerâmica e do azulejo em Portugal. Este apoia e sustenta boas práticas de documentação, inventariação e investigação científica e tecnológica, sendo por isso também considerado uma instituição de referência que apoia a formação académica e profissional nas áreas da História, das Artes e do Restauro (s.n., 2018).

O MNAz abriga nas suas reservas alguns objetos que pertencem ao chamado “Fundo Antigo”, e onde são incluídos conjuntos azulejares reunidos em dois momentos “pré-MNAz” (MATOS, 2014). Um primeiro momento teve lugar nos finais do século XIX, após a requalificação de diversos edifícios monástico-conventuais que, por todo o país, tiveram os seus conjuntos azulejares levantados e depositados no antigo Convento da Madre de Deus (MATOS, 2014). O segundo momento refere-se ao espólio azulejar pertencente ao acervo

do Museu Nacional de Arte Antiga e ocorreu durante a primeira metade do século XX, sendo transferidos para o, MNAz nos anos 1960 e, eventualmente, acabam por integrar estas coleções nos anos 1980 (MATOS, 2014). Relativamente aos painéis pertencentes ao “Fundo Antigo”, pouco se sabe, como é o caso do painel do presente estudo “milagre da mula” e da série onde este se integra, desconhece-se a sua origem, autoria e até mesmo como e quando terá dado entrada no MNAz. No que diz respeito aos azulejos ao abrigo do MNAA, segundo Santos Simões, no “Museu Nacional de Arte Antiga recolheram, em várias épocas, muitos azulejos das mais diversas procedências e qualidades (...) Essa colheita, no entanto não obedeceu a qualquer critério seletivo, antes feita pouco a pouco e ao acaso dos monumentos (...) nos inventários antigos do Museu Nacional de Arte Antiga existem, é certo, notícias de entradas de azulejos, em verbetes que não contêm elementos bastantes de identificação ou simplesmente, lançados nos «Livros de Entradas e Facturas». Não é possível, com os dados documentais existentes, proceder a uma perfeita identificação dos azulejos (...)” (SIMÕES, 2001, p.109).

Devido à ausência de informação relativa a este espólio, o tratamento dessas coleções apenas fora iniciado recentemente com a criação do projeto “Devolver o Olhar”, em 2009, projeto esse que pretende a investigação sistemática em torno das coleções do “Fundo Antigo” e, a sua respetiva inventariação (MATOS, 2014).

Capítulo I – Azulejaria setecentista

I.1 A organização artística na produção de azulejaria no século XVIII: estilos, temáticas e influências

No século XVIII, em relação ao anterior, o azulejo transformou-se, os padrões perdem protagonismo e este passa a ter uma função descritiva de “narrativas bíblicas e hagiográficas, de costumes e mitologias, reduzindo a paleta ao azul, que sobre a superfície branca alcança a dimensão requintada de uma evocação de porcelana” (MATOS et al, 2015, p.3). A sua aplicação nos espaços arquitetónicos passa a evocar ilusão ao observador, onde podem ser simuladas a arquitetura num *trompe l’oeil*¹ e as personagens, apesar de estáticas, parecendo interagir com o observador (MATOS et al, 2015).

No azulejo de setecentos, de forma artística, transparece a “(...) preocupação estilística da época – o barroquismo aligeirado e frívolo, de manifesta tendência representativa – que o pintor de azulejo segue com servilismo, procurando inspirar-se na tapeçaria figurada.” (SIMÕES, 2001, p. 36). Abandonando as influências espanholas assinaladas desde o século XVI, surge uma corrente holandesa estabilizando e definindo o gosto, apenas modificado ao longo dos tempos pelo “francesismo lusitano” (SIMÕES, 2001, p. 36).

Devido ao desenvolvimento da produção, das técnicas, dos conceitos e temáticas do azulejo no século XVIII, seguindo diversas inspirações, é feita normalmente uma divisão estilística na produção da azulejaria nacional. Santos Simões propõe a divisão deste século da seguinte forma: época das “oficinas” de pintura ou “período dos Mestres” (1699-1730); época da “grande produção” (1730-1750); época Pombalina (1750-1780); e época de D. Maria I (1780-1800) (SIMÕES, 2001).

Ainda em finais do século XVII inicia-se, artisticamente, uma nova fase na azulejaria, quando o espanhol Gabriel de Barco introduz o gosto por uma decoração mais exuberante, onde a pintura se liberta de um contorno rigoroso e uma narratividade. Devido a estas inovações proporciona-se um período áureo da azulejaria, conhecido por “Ciclo dos Mestres”, onde os pintores eram originalmente mais espontâneos, utilizando maior

¹Expressão francesa que significa “engana o olho”, utilizada sobretudo em pintura e arquitetura. Diz respeito a uma técnica artística que utiliza a perspetiva para criar ilusão ótica, fazendo com que formas de duas dimensões aparentem ter três dimensões. (TYMIENIECKA, 2006)

criatividade na composição azulejar ajustada aos espaços arquitetónicos (ZACARIAS et al, 2005).

O segundo quartel do século deu lugar à “grande produção”, “o período das exuberâncias joaninas (...). É o verdadeiro “século XVIII”, luxuoso e prolixo, a um tempo magnífico e frívolo, aparatoso e oço.” (SIMÕES, 2001, p. 43). A riqueza durante o reinado de D. João V permite o aumento da produção na azulejaria, resultando na produção dos maiores ciclos de painéis historiados. Nesta época, devido à grande afluência de encomendas de painéis religiosos e profanos, os ceramistas procuram cada vez mais inspiração em gravuras e estampas. Estes painéis utilizam predominantemente o azul cobalto sobre o vidrado branco e inicia-se a entrada espontânea do azulejo na arquitetura civil (ZACARIAS et al, 2005). A estética é sobretudo influenciada pelo Barroco, as cenas ganham teatralidade e as molduras exuberantes chegam a ter quase tanta importância como as cenas centrais. Nesta época são, sobretudo, representadas cenas bucólicas, mitológicas, religiosas, bíblicas, de caça, do quotidiano e alegóricas. Os pintores utilizam o contraste de claro-escuro como instrumento de ilusão da volumetria, influenciados por livros sobre ornamentos de diversos autores (Jean Bérain I, Claude Audran II, Gilles Marie Oppenord, Nicolas Pineau, Pierre Lepautre, entre outros), servindo-se de motivos côncavos e convexos, floreados, concheados, frutos, cartuchos e entrelaçados. Nicolau de Freitas, Teotônio dos Santos, Valentim de Almeida e Bartolomeu Antunes são os pintores que têm maior relevância até ao terremoto de 1755, por esta altura, utilizam nas suas molduras, com a intenção de criar ilusão arquitetónica: *putti*, baldaquinos e balaustradas. Assim o azulejo, narrativo, reveste completamente as igrejas, observando-se nesse revestimento um complemento estético entre a talha dourada do período barroco português e as ondulantes molduras azulejares (REGO, 2018; ZACARIAS et al, 2005).

Por todo o país, no terceiro quartel do século XVIII, as oficinas de pintura de azulejos produziram numerosos revestimentos decorativos religiosos e profanos, dispostos por conventos, palácios, quintas, capelas, casas monásticas, desde as grandes cidades até às pequenas vilas e aldeias (ZACARIAS et al, 2005). O azulejo atinge, nesta época, um ponto alto na sua produção, contudo, devido à monocromia destes revestimentos, onde predominava o azul cobalto sobre o branco, e ainda devido à influência do estilo rococó vindo de França, surge a necessidade de introduzir uma nova cor, tons de manganês mais ou menos intensos ou os amarelos de antimónio, que haviam sido usados no século anterior, e

ainda os verdes, compostos de misturas heterogéneas de antimónio e cobalto (SIMÕES, 2001). Os ornamentos retirados dos livros de concheados sofrem alterações, tornando-se mais graciosos (REGO, 2018). A substituir as volutas e pilastras arquitetónicas vêm os concheados, a policromia consagra-se nas figurações recriadas a partir de velhas estampas de Antuérpia e Amsterdão (ZACARIAS et al, 2005). As molduras perdem uma grande parte da volumetria dada até então e os motivos de flores e folhas assumem assimetria, sendo as cenas galantes, idílicas e bucólicas, nesta altura, baseadas nas gravuras de Watteau (REGO, 2018).

É no final do século que a azulejaria portuguesa assimila o neoclassicismo, onde os painéis se articulam com a pintura a fresco, repletos de leves ornatos, de policromia elegante, onde o volume é eliminando. O centro da composição é marcado com medalhões unicolores com algum tipo de escrita, ao gosto da nova burguesia que surge como importante encomendante de azulejos. A azulejaria neoclássica afirma uma ascensão social representando figuras elegantes da época (ZACARIAS et al, 2005).

I.2. Produção de azulejos: da realização à aplicação

O azulejo português destinado ao revestimento e/ou decoração de estruturas arquitetónicas varia de forma e dimensão conforme o propósito da sua utilização, contudo, a mais usual é quadrada de espessura mais ou menos variada. Trata-se de um material composto de barro poroso, obtido de variadas argilas que se podem encontrar em depósitos naturais. A seleção das mesmas deve ter em conta as características técnicas e decorativas das peças que se pretende fabricar. Geralmente esta placa quadrada é decorada numa das faces, sendo essas peças vidradas feitas através de barro ferruginoso que adquire uma tonalidade vermelha após a cozedura, mas, por sua vez, as peças esmaltadas, necessitam de argila não ferruginosa, uma vez que os sais de ferro e o óxido de estanho são incompatíveis (BRITO, 2016; MECO, 1995).

Na produção de peças azulejares, a argila é amassada e prensada de modo a eliminar bolhas de ar, que podem fraturar as peças durante a cozedura. De seguida a mesma é estendida sobre tabuleiros e cortada com uma lâmina, no tamanho pretendido, sendo a dimensão média em Portugal entre 13,5 cm e 14,5 cm. Este processo é realizado apenas para os azulejos de superfície lisa, para os de relevo é necessária uma argila mais plástica que é introduzida em formas ou moldes através da pressão destes sobre a superfície da placa de

argila. Após a secagem das placas, estas são cozidas em fornos cerâmicos, onde a argila é transformada em barro, um material poroso e rígido, vulgarmente designado por chacota, antes de receber a decoração. O azulejo sofre uma segunda cozedura após realizada a decoração do mesmo. Esta cozedura pretende fundir e vitrificar o revestimento da face decorada (MECO, 1995; BRITO, 2016).

O processo de produção tradicional de revestimentos azulejares era complexo, implicando a interveniência de várias partes, desempenhando diferentes funções. O azulejador tinha o papel de intermediário, fazendo uma ligação importante entre o encomendador e o pintor e entre este último e o oleiro. Durante algum tempo o azulejador foi confundido com o pintor, confusão tem vindo a ser esclarecida com os estudos de Vergílio Correia² e de outros investigadores lhe seguiram (CARVALHO, 2012).

O azulejador era quem tratava de reconhecer o espaço destinado a receber o revestimento azulejar, sendo também ele que encomendava os azulejos ao oleiro e os entregava ao pintor e, provavelmente, fazia regressar os mesmos ao oleiro para os cozer após a pintura). Este último transporte era de grande risco, uma vez que os azulejos pintados sobre o vidro, sem cozedura, se revelam bastante frágeis. As distâncias teriam que ser bastante pequenas, o que, possivelmente, implicaria uma “proximidade entre as olarias e as oficinas dos pintores de azulejo que, em Lisboa, se situavam principalmente nos Anjos, em Santos e em Santa Catarina” (CARVALHO, 2012).

I.3 Fontes de inspiração e utilização da gravura

Em nenhuma outra expressão artística podemos encontrar tão explicitamente a persistência de técnicas como no azulejo português. No caso português, ao contrário de outros países, o surgimento de novas técnicas de fabrico não implica o abandono das anteriormente utilizadas, uma vez que apesar de técnicas mais antigas serem classificadas como “arcaizantes”, são por diversas vezes recuperadas com um novo entendimento e aplicadas a diversos gostos (MATOS et al, 2015).

A utilização do azulejo como elemento decorativo de construções arquitetónicas portuguesas é enraizado, sobretudo, nos séculos XVII e XVIII. O azulejo é integrado na arquitetura como se dela fizesse parte. “O arquitecto serviu-se do azulejo como se servia da

² Cf. CORREIA, Vergílio - Azulejadores e pintores de azulejos de Lisboa. *A Águia*. Porto. vol. n.º 71 e 72 (1918).

pedra lavrada, contava com ela na construção e reservou-lhe o lugar que noutras se dava ao estuque, a estatuária, ao baixo-relevo ou a pintura mural” (SIMÕES, 2001, p. 53).

A gravura europeia que circulava em Portugal estabeleceu-se como fonte de inspiração quer para artistas, quer para os encomendantes. Como tal, os pintores de azulejo organizavam as suas composições recorrendo maioritariamente à gravura, contudo, empregando-a de forma livre, isto é, os cenários eram simplificados ou tornados mais complexos, algumas figuras poderiam ser omitidas ou adicionadas e as escalas eram adaptadas ao tamanho pretendido. Deste modo, os artistas ultrapassavam a simples transposição de estampas, concebendo revestimentos criativos (CARVALHO, 2012). A fonte gravada por vezes não era fielmente copiada, sendo adaptada pelos pintores, alongando as mesmas e ajuntando-as às dimensões pretendidas, “conservando construções, separando elementos de gravuras, reunindo motivos de várias, alterando os contextos originais, ou recorrendo às cenas de pequena escala dos planos secundários (...), quando o painel é muito mais longo do que a gravura, a opção é quase sempre a de separar mais as figuras, preenchendo os espaços com árvores, com qualquer outro tipo de vegetação ou com construções.” (CARVALHO, 2012, p. 465).

Capítulo II – Iconografia Antoniana

II.1 As representações comuns e os atributos de Santo António

Santo António de Lisboa, ou de Pádua, como também é conhecido, é, num modo geral, adorado por todo o país, como patrono de Paróquias, províncias e casas religiosas, edifícios públicos, casas particulares, avenidas, ruas, praças, terrenos agrícolas, embarcações, entre outros (SANGGES, 2013).

Desde o início, Santo António, foi sempre retratado vestindo o hábito castanho franciscano e este representado normalmente de pé. De modo a evitar confusão com a imagem de São Francisco de Assis, cuja devoção estava bastante disseminada, a sua expressão é de um jovem alegre ou pensativo, raramente com barba (SANGGES, 2013).

Relativamente aos atributos, nas primeiras representações portuguesas, que datam até século XV, o santo surge com uma cruz. Em meados do século XVI, Francisco Henriques³, produz uma série franciscana para o retábulo de São Francisco de Évora (Figura 1). Nesta, Santo António (Figura 2) surge com um livro e um crucifixo (AZEVEDO, 2010). Também, no painel de Santo António do Santuário do Cabo Espichel, o Mestre da Lourinhã⁴ (Figura 3), representa a figura do santo com a cruz na mão direita e um livro na esquerda (AZEVEDO, 2010; Cf. BATORÉO, 2004). A cruz é atribuída à Paixão e à morte, realçando a salvação do mundo através da entrega da sua vida, deste modo, quando Santo António

Figura 1 - Simulação da posição do Políptico na Capela-mor da Igreja de S. Francisco de Évora. In: Francisco Bilou, A Igreja de São Francisco e o Paço Real de Évora, Edições Colibri,

Figura 2 –São Bernardino de Siena e Santo António (1508 - 1511), de Francisco Henriques, proveniente da Igreja de São Francisco de Évora e atualmente no MNAA. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_do_Convento_de_S%C3%A3o_Francisco_de_%C3%89vora.



³ Pintor português ativo no início do século XVI

⁴ Pintor do século XVI da escola luso-flamenga



Figura 3 – Painel de Santo António do Cabo de Espichel atribuído ao Mestre da Lourinhã no contexto da Pintura Portuguesa do 1º quartel do séc. XVI. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_do_Convento_de_S%C3%A3o_Francisco_de_%C3%89vora.

surge com a cruz indica a sua vontade de seguir Cristo pobre e crucificado. Ainda mais do que o livro, o Menino Jesus é o atributo principal da iconografia antoniana desde a primeira metade do século XV. A fonte hagiográfica que serviu de base à utilização deste atributo foi o *Liber miraculorum* (1369-1374) de Arnaldo de Serrano, que a partir do século XVI foi bastante utilizado por diversos artistas. A “Aparição do Menino a Santo António” é uma narrativa bastante ilustrada na idade barroca e vem até aos dias de hoje. O Menino aparece inicialmente sobre o peito do Santo, a força do dedo do menino levantado indica a dor do Santo e ganha a centralidade da obra. Por vezes, para evidenciar a ideia de visão, o Menino é rodeado por raios de forma oval. Se dourados apontam para a luz e divindade. Se roxos referem-se à Paixão. O livro, por sua vez, passa, em número significativo, das mãos do Santo para o colo do Menino, a partir do século XIX (AZEVEDO, 2010).

O atributo do coração nas mãos do Menino aparece em finais do século XVII, estando na sua plenitude no século XIX e desaparecendo por completo no século XX (AZEVEDO, 2010).

A açucena é outro dos atributos do santo e é ela que forma parte do seu escudo de armas, simbolizando a pureza (AZEVEDO, 2010; FERGUSON, 1959) “(...) transparência, brancura, beleza e fragância, como fruto da temperança e do rigor contra as tentações” (AZEVEDO, 2010, p.49). Este atributo adquire maior uso com a escultura de Donatello, no altar-mor da Basílica de Pádua (Figura 4), aparecendo em meados do século XV e difundindo-se no século XVI. Admite-se a inserção deste atributo com a necessidade de distinção entre Santo António e São Bernardino de Siena (MARKL, 1995).



Figura 4 - Figura de Santo António com açucena: pormenor das esculturas do altar-mor da Basílica de Santo António de Pádua (Donatello: 1447-50). In: <https://www.epochtimes.com.br/donatello-um-dos-maiores-escultores-de-todos-os-tempos/>.

De forma geral, na azulejaria, este santo é representado empunhando alguns destes atributos. O azulejador e/ou o seu cliente dispunham deste tipo de material impresso, dando uso a estampas, gravuras avulso e livros ilustrados que se difundem nos séculos XVII e XVIII, ou recorrendo aos modelos de pintores criadores (SIMÕES, 2010). Contudo, para além de painéis onde apenas surge a imagem DE Santo António, existem muitas que dedicam a sua temática a cenas da vida de santo e, sobretudo, a milagres realizados por ela.

II.1.1. Atributos por contaminação ou confusão

“(…) os atributos muito numerosos que se assinalam para Santo António de Lisboa são, na sua maioria, tardios e quase todos reproduzidos, tal como os seus milagres, de outros santos.” (RÉAU, 1997, p. 22). Como tal, é comum surgirem símbolos e atributos nas representações de Santo António resultantes de confusão ou contaminação de atributos de outros santos ou do próprio, originando assim, diversas variações na iconografia antoniana.

No início do século XIV surge a palma como atributo, sinal antigo que indica a vitória sobre a vida, a incorruptibilidade, a imortalidade e as boas obras, tratando-se de uma confusão com a açucena (AZEVEDO, 2010).

Em diversas representações italianas do século XVI surge a chama, o símbolo do amor divino, esta deve-se a uma confusão com a iconografia de Santo Antão Abade. Também de Santo Antão transita o bastão, sinal de proteção dos animais (ROIG, 1950; AZEVEDO, 2010). O coração flamejante que surge nas obras italianas do século XIV e XV trata-se de uma variação da chama (STANO & CASANOVA, 1962), surgindo esta e o coração para simbolizar a adoração apaixonada pelo Salvador e a veneração por Nossa Senhora (AZEVEDO, 2010).

A custódia, por sua vez, não se trata de um atributo, pertence apenas ao milagre eucarístico ou milagre da mula (MARKL, 1995).

II.2 A representação da vida e milagres do Santo na azulejaria

“Os ciclos iconográficos com cenas das vidas de São Francisco e Santo António, produzidos para as principais igrejas e conventos da Ordem dos Frades Menores desde a Idade Média até o início da Era Moderna, representaram alguns dos principais episódios hagiográficos listados nas vidas dos dois religiosos.” (DINIZ, 2013, p. 1-2). No século XVII

e durante o seguinte é visível que as imagens da vida destes santos referidos ganham novas características iconográficas e temáticas (DINIZ, 2013).

Inicialmente limitados ao interior das igrejas, após a Reforma Católica, na 2ª metade do século XVI, as figuras dos santos começam a surgir no meio profano, pelo desenvolvimento do culto divino fomentado pela contrarreforma. Após o Terramoto de 1755 as figuras de santos em registos azulejares são bastante comuns na cidade de Lisboa e por todo o país, invocando Jesus Cristo, a Virgem, a Sagrada Família e os Santos. Quando no meio profano, são dispostos por fachadas com o intuito de proteger as casas e os seus moradores; na igreja são dispostos no interior da mesma, por norma, no caso dos Santos, retratando cenas ou episódios do santo padroeiro. Podemos afirmar que as figurações iconográficas que surgem em maior número são as da Virgem e as de Santo António (GARRIDO, 2015), sendo este último bastante adorado em Portugal. Os seus milagres encontram-se representados extensivamente, durante toda a época moderna, por diversas formas artísticas, não sendo o azulejo exceção, “(...) apesar de serem conhecidas algumas fontes gravadas importantes – como a *Vita Sanctii Antoni Paduani* e *Mimma Pasculli Ferrara* – verifica-se que há uma prevalência iconográfica de modelos sugeridos por obras pictóricas emblemáticas e a interpretação das fontes literárias consoante o período artístico (ALMEIDA, 2004; AZEVEDO, 1996; FERRARA, 1996; MECO, 1995)” (SIMÕES, 2010, p. 49).

As cenas da vida e milagres de Santo António mais retratadas serão o milagre da mula e a pregação de Santo António aos peixes, segundo o inventário realizado por Santos Simões. Contudo, sabemos que a aparição do menino e a libertação do pai do santo da forca também se revelam motivos bastante representados na azulejaria (Cf. SIMÕES, 2011).

II.2.1 Exemplo de séries

Nos últimos anos têm vindo a ser realizados estudos sobre a azulejaria portuguesa onde o foco principal é a identificação das fontes gráficas que terão dado origem a determinados revestimentos azulejares (CARVALHO, 2012). Santos Simões deu início a essa abordagem no seu livro dedicado ao inventário de azulejos do século XVIII, contudo bastante genérico, referindo apenas algumas gravuras utilizadas na composição de painéis (CARVALHO, 2012; Cf. SIMÕES, 2011). Esse volume de Santos Simões foi utilizado, neste relatório, para referenciar algumas das séries e painéis produzidos nesse século com temas

da vida de Santo António, criando assim um termo de comparação e possibilitando entender quais os motivos mais utilizados sobre a vida e milagres do mesmo.

Segundo Santo Simões, tanto o Convento de São Miguel das Gaeiras, em Leiria, como o Convento de Santo António dos Capuchos; a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção, na Lourinhã; a Igreja Paroquial de Santo António, em Vendas Novas – Évora; a Igreja Paroquial de São Pedro, em Vila Seca; a Igreja do Convento do Louriçal, em Pombal; a Igreja de São Francisco em Braga e a Igreja do Antigo Convento de Santo António, em Viseu, dispõem de painéis azulejares dedicados a Santo António, retratando o “milagre da mula” e a “pregação aos peixes”. Podemos ainda contar com representações com o “embarque de Santo António para Marrocos”, “a aparição de São Francisco”, “a tentação de Santo António”, “a libertação do pai de Santo António da força” e o “milagre da cura de um enfermo” na Igreja Paroquial de São Pedro em Vila Seca. Na Igreja de São Francisco em Braga, surge ainda o “milagre do pé decepado” e o “milagre em Guimarães” (SIMÕES, 2011).

A nave da Igreja de Santo António dos Olivais (Figura 5), em Coimbra, conta com diversos painéis da primeira metade do século XVIII, dedicados a Santo António, entre eles: “pregação de Santo António aos peixes”; o “milagre do pé decepado”; a “aparição de São Francisco em Arles” e a “morte de Santo António”, do lado da epístola. Do lado do Evangelho podemos contar as seguintes figurações: “Santo António tomando o hábito” e o “milagre da mula”

(Figura 5). Ainda, na sacristia, temos novamente os painéis do “milagre da mula” e da “pregação aos peixes” e ainda um outro que representa a “aparição do Menino a Santo António” (SIMÕES, 2011).



Figura 5 – Esquerda: Interior da Igreja de Santo António dos Olivais (1962). Direita Revestimento azulejar da nave da Igreja de Santo António dos Olivais – Milagre da mula (1962). In: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74011>.

Em Coimbra, no Antigo Colégio de Santo António de Pedreira (Casa de Infância de Dr. Emílio de Moura) os painéis azulejares (Figura 6), na maioria setecentistas, com

predominância Rococó, evocam episódios da vida de Santo António e de outras figuras franciscanas. Na capela podemos contemplar a “pregação de Santo António aos peixes”, a “libertação do pai de Santo António”; “a morte do Santo” (Figura 7) e o “milagre da mula” (Figura 8). Na nave desta igreja surge novamente o “milagre da mula” acompanhado da “aparição da Virgem e do Menino”. A sacristia, é revestida pelos painéis com as cenas do “milagre do pé” decepado, novamente, o milagre da mula e ainda o Santo em oração (SIMÕES, 2011).



Figura 6 - Interior da Igreja do Antigo Convento de Santo António de Pedreira. In: <http://www.uc.pt/ruas/inventory/mainbuildings/pedreira>.



Figura 7- Painel “milagre da mula” da Igreja do Antigo Convento de Santo António de Pedreira. In: SANTOS, 2007.



Figura 8 - Painel “pregação de Santo António aos peixes” da Igreja do Antigo Convento de Santo António de Pedreira. In: SANTOS, 2007.

Capítulo III – Série iconográfica de Santo António

III.1 Identificação do painel “milagre da mula” e enquadramento na série

No acervo do Museu Nacional do Azulejo encontra-se uma série de painéis do século XVIII que pertence ao chamado “fundo antigo”. Desta série, pouco ou nada se conhece, nunca tendo sido estudada e desconhecendo-se a sua origem, autoria e até mesmo o local que integrava. A ausência de inventariação dificulta, também, especificar em que altura terá sido recebida pelo MNAz.

A série retrata passagens da vida e milagres de Santo António, incluindo também São Francisco de Assis, o fundador da Ordem dos Frades Menores, comumente conhecida como Ordem Franciscana da qual Santo António fez parte.

Desta série conhecem-se 11 painéis, tendo sido aquele com o tema do “milagre da mula”, também conhecido como “milagre eucarístico” o principal objeto de estudo e intervenção durante o estágio realizado no ano letivo 2017/2018. Este é o maior dos painéis e o centro de toda a série, tendo cerca de 156 cm de altura por 349 cm de largura.

Através de uma análise estilística, realizada à moldura da série e através da pesquisa feita *à posteriori*, reconhece-se que, de uma forma geral, os emolduramentos aplicadas em volta dos painéis azulejares assumiram várias formas e variações ao longo dos tempos, porém, o seu estudo historiográfico é escasso. Os elementos retilíneos ou recordados surgem associados, genericamente, a determinados pintores, não sendo estudados individualmente, possivelmente por se estabelecer uma interdependência entre a moldura e o painel (CARVALHO, 2012). Esta pode assumir forma de “barra (dois ou mais azulejos), de cercadura (um azulejo), ou de friso (um terço ou um quarto de azulejo)” (CARVALHO, 2012, p. 411). Aquando da afirmação dos painéis figurativos, inicialmente com a sua vertente policroma e, de seguida, com a utilização do azul e branco, as molduras barrocas da “Grande Produção” tendem a complexificar, teatralizando. Nas décadas que se seguem o rococó e as restantes correntes artísticas também se manifestavam nas guarnições. Assim, podemos perceber, pela utilização do azul cobalto sobre o branco vidrado, pelos motivos arquitetónicos de influência rococó e pelos emolduramentos em barra e recortados, que se aproximam da decoração da talha, onde predominam os concheados e se integram, por vezes, vasos e motivos de flores e folhas (CARVALHO, 2012), pela utilização dos *putti* em cada lado das molduras e ainda pelo recorte ondulante (Figura 9), que o conjunto se insere no 2º quartel. Contudo, podemos perceber que revela já algumas características do 3º quartel, uma

vez que esta moldura não se destaca tanto, subalternizando-se em relação às cenas centrais, ao contrário do que era típico do 2º quartel (Figura 10). Esta mais sóbria, leve e graciosa,



Figura 9 - Pormenores da moldura/guarnição da série de painéis dedicada a Santo António.

menos carregada e com poucos elementos arquitetónicos, podendo apenas apontar para a base de uma coluna onde os *putti* se apoiam e uma urna no remate final da mesma, contudo, todas as molduras apresentam clara simetria. Poderemos referir ainda a inexistência de qualquer traço de cor, para além do azul cobalto, o que se pode dever ao gosto do encomendante ou ao propósito que estes painéis iriam servir. Deste modo, aponta-se a produção destes painéis para um período de transição entre o 2º e o 3º quartéis, quando o barroco ainda estaria bastante vincado, mas já se iriam introduzindo motivos rococó.

De modo a reforçar e justificar um pouco o que foi referido anteriormente, relativamente ao quartel onde se insere esta série de painéis poderemos analisar e comparar esta peça com o painel da “Senhora ao Toucador” (Figura 10), também no MNAz. É um painel do 2º quartel século XVIII, atribuído a P.M.P., onde estilisticamente se percebe que é dada uma grande importância à moldura, pelo delineamento carregado. Aqui não existem motivos côncavos e ondulantes, como nos da série de Santo António, sendo a moldura reta e não recortada. O motivo central parece ter menos importância do que a própria moldura. Já no painel “Ressurreição do Mancebo como prova de inocência do pai de Santo António” (Figura 11), podemos observar que a moldura interior se aproxima à dos painéis em questão, apesar da utilização de cor, uma vez que aqui nos encontramos em pleno 3º quartel do século XVIII, mas a utilização de motivos côncavos e convexos, vegetalistas é marcante. Neste também não foi utilizado o recorte da moldura. No século XX terá sido aplicada a moldura exterior, que remonta ao século XVII, possivelmente derivada do gosto da época.

Figura 10 - "Senhora ao Toucador": painel do 2º quartel do século XVIII atribuído a P.M.P., proveniente da Quinta das Portas de Ferro, Camarate - Lisboa (MNAz invº 6341). In: <http://www.museudoazulejo.gov.pt/PT/mnaz/destaque/ContentList.aspx>.



Figura 11 - Ressurreição do Mancebo como prova da inocência do pai de Santo António": painel do 3º quartel do século XVIII (Arquidiocese de Évora). In: <https://dotempodaoutrasehora.blogspot.com/2012/06/santo-antonio-no-azulejo-portugues.html>.



Figura 12 - Painel proveniente da Sala dos Reis do Mosteiro de alcobaça datado do século XVIII. In: <http://www.flickrriver.com/groups/2876404@N24/pool/random/>.



Por fim, apresentamos um dos painéis da *Sala dos Reis* do Mosteiro de Alcobaça (Figura 12), este datado também do século XVIII e indiscutivelmente similar aos painéis de Santo António. Contudo, não foi possível encontrar referências do quartel a que este se enquadra. Pela utilização de apontamentos de cor nos motivos vegetalistas dos cantos superiores da moldura sugere-se pertencer a finais do 2º, inícios do 3º quartel, onde já se começaria a utilizar

uma paleta mais alargada para além do azul cobalto.

Assim, podemos facilmente entender que os painéis desta série podem ser identificados e relacionados pelas suas molduras, que seguem modelos idênticos, diferindo apenas no tamanho consoante as dimensões do painel que decoram. O reconhecimento de todos os painéis da série permite a compreensão do conjunto como um todo, auxiliando a recriação de um possível espaço físico e percebendo a história que o núcleo pretende

transmitir. Para tal, foi importante focar o estudo não só no painel “milagre da mula”, como em toda a série, sendo o trabalho do conservador-restaurador ver o objeto como um todo para uma melhor avaliação, diagnóstico e conseqüente restauro.

Relativamente às cenas iconográficas representadas nos painéis, desconhece-se a origem da sua inspiração, o seu autor ou encomendante, contudo, “está perfeitamente documentado que, na organização das suas composições, os pintores de azulejo recorreram preferencialmente à gravura, mas utilizando-a de uma forma livre, adaptando escalas, retirando ou juntando figuras, simplificando os cenários ou tornando-os mais complexos, entre muitas outras soluções.” (CARVALHO, 2012, p. 451). Reconhecendo a vastidão de possibilidades na utilização da gravura, percebe-se claramente o carácter criativo dos artistas, sendo eles capazes de analisar e interpretar espaços, adaptando-os para servir o propósito que pretendiam (CARVALHO, 2012).

III.2 Estudo iconográfico das cenas da vida de Santo António

A vida e os milagres de Santo António encontram-se representados na maioria dos painéis desta série, sendo alguns complementares à série, evidenciando o fundador da Ordem Franciscana, São Francisco de Assis, como veremos de seguida. O centro do conjunto, pela sua dimensão, dá lugar ao painel do “milagre da mula”. A descrição iconográfica dos painéis será realizada por ordem crescente alfanumérica, de acordo com as marcas de tardo.

O painel de código **1** (Figura 13) diz respeito a uma pequena escada de dois a três degraus que poderia levar a uma sala, altar ou sacristia. Neste surge um *Putto* ou menino rechonchudo e nu. Esta figura deriva do cupido da mitologia grega e simboliza o amor e a pureza. “A iconografia cristã absorveu algumas figuras da mitologia greco-romana [...] São as crianças-erotes, com sua pureza e inocência, que surgem em grande quantidade nos baixos-relevos das urnas funerárias, nas catacumbas e em outros lugares de devoção cristã. (João, 15:5)”. (HENRIQUES, 2008, p. 19).



Figura 13 - Painel de código 1: *Putto*.

Por sua vez, no painel código **a** (Figura 14), surge “**Santo António com o Cristograma**” na mão direita. Este é um monograma, abreviação ou combinação de letras



para o nome de Jesus Cristo que, no cristianismo ocidental, é representado pela sigla IHS (Iesus Hominum Salvator) ou JHS (Jesus Hominum Salvator) que significa “Jesus Salvador dos Homens”.

O painel de código **2** ilustra o “**nascimento de Santo António**” (Figura 15). Apesar de bastante

Figura 14 - Painel de código **a**: Santo António com Cristograma.

incompleto, é evidente, a imagem do Santo recém-nascido, do lado esquerdo da figuração. Este encontra-se ao colo de um homem que parece estar a entregá-lo, possivelmente aos seus pais. O homem apresenta-se com os dois braços para cima, em recebendo da criança, enquanto a mulher surge com o braço esquerdo esticado a cumprimentar a criança. Do lado



Figura 15 - Painel de código **2**: o nascimento de Santo António.

direito, em segundo plano, podemos ver o que parecem ser duas crianças a brincar, mais

próximo contam-se, pelo menos, quatro diabos, a figura satânica que surge diversas vezes em representações religiosas como sinal de tormento.

O painel de código **b** ilustra o milagre do “**coração de Avaro**” (Figura 16). Este milagre conta como Santo António, durante um sermão, quando orava por um defunto rico e avarento enquanto vivo, comentam a seguinte passagem das Sagradas Escrituras: “Onde estiver o vosso tesouro, aí estará também o vosso coração”. Explicando que se o tesouro for Deus o coração estará nele, se por sua vez, for uma pessoa o seu tesouro e paixão estará nessa pessoa, ou, como era o caso, se for dinheiro o seu tesouro, então o coração afogar-se-á em dinheiro. Deste modo, deu a entender que o coração daquele defunto estava misturado com o seu dinheiro, tanto em vida como na morte. Os parentes do defunto, desagradados com estas insinuações, exigiram provas. Quando o santo mandou abrir o cofre onde armazenava o dinheiro mal adquirido encontrava-se no seu meio o coração do homem como se ainda se encontrasse vivo (s.n., 2018).

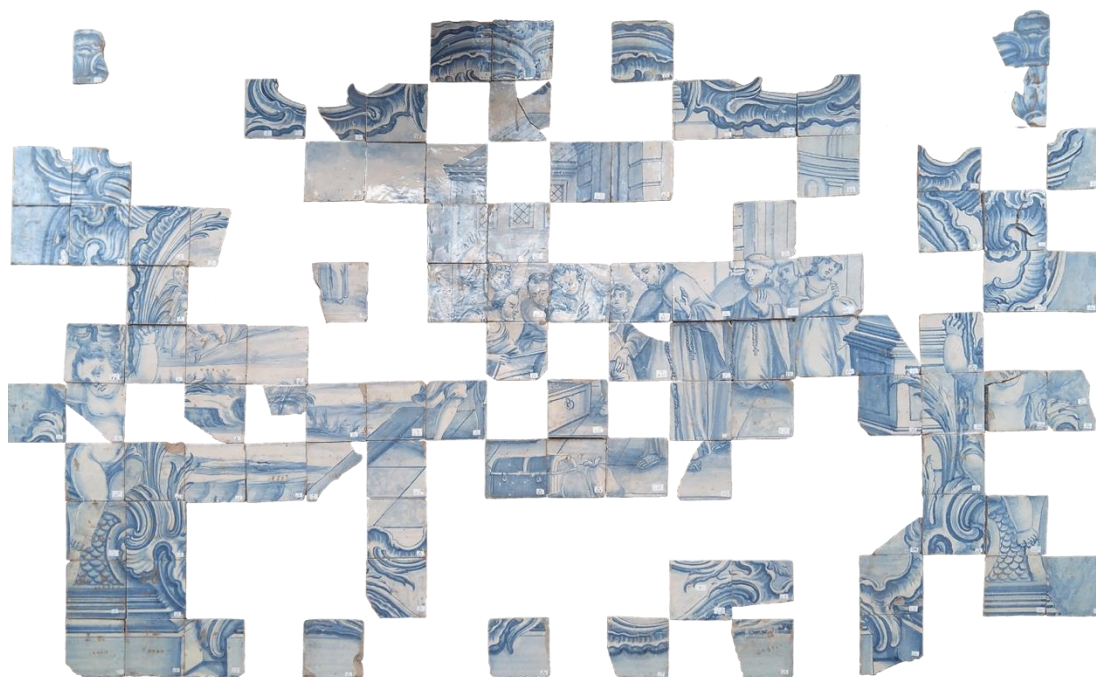


Figura 16 - Painel de código **b**: "Coração de Avaro".

O painel retrata precisamente a última cena do milagre do Santo, quando se abre o cofre e todos os envolvidos deparam perplexos com o coração do homem avarento. Podemos observar o Santo, no centro da figuração, de frente para o cofre e os parentes do defunto atrás do cofre, debruçados sobre o mesmo. Ao fundo podemos ainda ver algumas pessoas a espreitar incrédulas com o sucedido. Em segundo plano pode identificar-se uma casa e

motivos arquitetónicos como colunas, sugerindo que a cena foi colocada no centro de uma habitação.

No painel de código **c** (Figura 17), é retratada, muito possivelmente, a “**viagem a Assis**”, um trecho da vida de Santo António que data de 1217. Nesse ano, entra em contacto com os primeiros missionários franciscanos que haviam acabado de chegar a Portugal e seguiam rumo a Marrocos para evangelizar os mouros. A pregação que estes missionários faziam do Evangelho, adotando simplicidade, idealismo e fraternidade franciscana, terá tocado o Santo, sobretudo após terem falecido em missão, voltando os seus corpos a Coimbra para ser honrados como mártires. Santo António juntou-se a outros franciscanos e é nesta altura de altera o seu nome de Fernando para António, sob invocação de Santo António do Deserto. Por esta altura inicia a sua missão em busca do martírio. Decide também ele se deslocar a Marrocos, mas, lá chegando, foi atormentado por uma grave doença, sendo persuadido a regressar, o que fez em desagrado, uma vez que não havia proferido um único sermão, não convertera nenhum mouro, nem alcançara a glória do martírio pela fé. No regresso a Portugal, uma grande tempestade fez o barco rumar até à costa da Sicília, onde encontrou antigos companheiros, ficando aí até à primavera de 1221. Depois dirigiu-se com os mesmos até Assis, para participarem no Capítulo da Ordem, encontrando-se lá com São

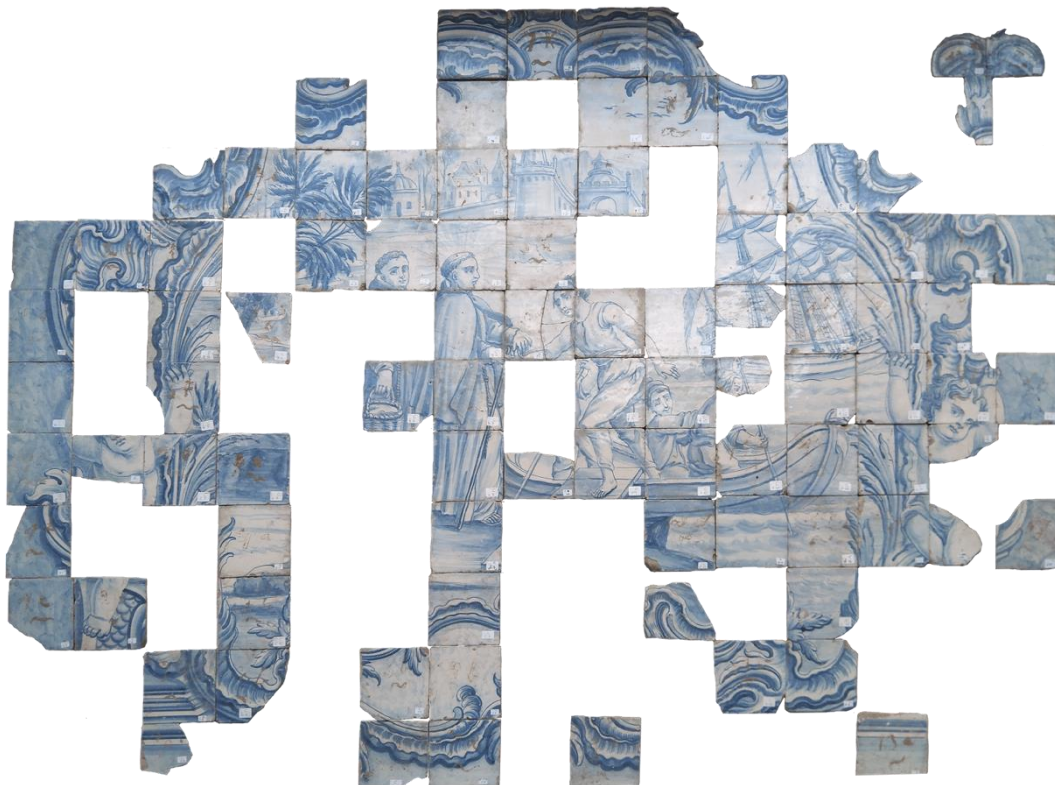


Figura 17 - Painel de código **c**: a viagem a Assis.

Francisco de Assis e os seus primeiros seguidores. Aí foi designado para um eremitério em Montepaolo, Romagna, onde passou cerca de quinze meses de meditações e disciplinas (ARMSTRONG et al, 2010).

Neste painel é representada a chegada de Santo António com os seus companheiros a Assis, reunindo-se com São Francisco de Assis no cais. Santo António encontra-se num porto a auxiliar os seus companheiros a descer do barco. A seu lado podemos ver São Francisco de Assis, com quem terá ido encontrar-se. Em segundo plano, podemos observar o que possivelmente será a cidade italiana de Assis, uma ponte sobre o rio e ainda a embarcação que terá trazido o Santo e os seus companheiros, sendo, portanto, o barco encostado à margem um pequeno bote que os levou do navio ao cais da cidade.

O painel de código 4 diz respeito a um painel de escadaria. Nele surge “**São Francisco de Assis a ser tentado pelo diabo**” (Figura 18). São Francisco encontra-se do lado direito da figuração, nu e deitado sobre silvas, a agarrar uma árvore. O seu olhar dirige-se ao diabo, que corre na sua direção, com um dos braços esticados, preparado para o agarrar. Ainda do lado direito da figuração podemos identificar uma personagem masculina, que se esconde atrás da mesma árvore a que se agarra São Francisco. Esta testemunha o Santo a ser tentado. Em segundo plano, no horizonte, pode identificar-se uma casa no meio do campo. Esta representação virá do historial de visões, êxtases e frequentes ataques de



Figura 18 –Painel de código 4: São Francisco de Assis a ser tentado pelo diabo.

seres demoníacos a São Francisco de Assis, momentos em que se comportava com a magnificência de Deus e sua pessoa miserável (ROEST, 2002).

Para esta figuração, tal como para as anteriores, não foi possível encontrar a gravura que terá servido de inspiração, por outro lado, chegou ao nosso conhecimento um painel de azulejos portugueses, que se encontra no Convento de São Francisco de Olinda (CARVALHO, 2006; COSTA, 2017) (Figura 19) em que o motivo é claramente idêntico. A época de produção poderá ser a mesma e, possivelmente, a oficina que o produziu também, contudo, pouco se encontrou a respeito deste painel localizado no Brasil, não se sabendo também o ano de produção nem a autoria. Chamou-nos ainda à atenção um outro painel (Figura 19) deste mesmo Convento que, apesar de muito incompleto, parece pertencer à série do anterior, pela sua moldura idêntica. Neste podemos ver apenas Santo António de pé. Numa representação que não parece corresponder a nenhuma dos painéis da série em estudo, porém, como será visto adiante, o painel **6** não tem motivo atribuído, pelo que poderia ser semelhante a este.



Figura 19 - Painéis do Convento de São Francisco de Olinda. In: <http://www.ceci-br.org/ceci/br/o-convento-franciscano.html>

No painel de código **d**, também de escadaria, surge novamente São Francisco, desta vez ajoelhado em frente a Santo António segurando com ambas as mãos uma carta, remetendo, possivelmente, para o episódio da “**carta de São Francisco de Assis a Santo António**” (Figura 20): “*Frati Antonio episcopo meo frater Franciscus salutem. Placet mihi quod sacram theologiam legas fratribus, dummodo inter huius studium orationis et devotionis spiritum non extinguas, sicut in regula continetur.*”, que em português significa: “Frei Francisco a Frei Antônio, meu bispo, saudações. Apraz-me que leias a Sagrada Teologia aos frades, contanto que dentro desse estudo não extingas o espírito da santa oração



Figura 20 - Painel de código **d**: a carta de São Francisco de Assis a Santo António/ Santo é perturbado pelo demónio durante um sermão.

e devoção, como está contido na Regra.” (VANBOEMMEL, 1995). Nesta São Francisco refere-se a ele como “o seu bispo”, agradecendo o seu contributo à Ordem. Em segundo plano podemos ver Santo António sobre um palco que parece estar a desabar, possivelmente obra do ser demoníaco que podemos ver sentado sobre uma tábuas, de frente para o santo. Debaixo deste vê-se a multidão assustada. Esta representação possivelmente estará ligada a imagens onde o **“Santo é perturbado pelo demónio durante um sermão”**, derrubando o estrado onde este se encontrava a pregar, como ilustrado numa das gravuras da série italiana da autoria de Ignazio Colombo (s.n., 1894) que retrata episódios da vida de Santo António (Figura 21).

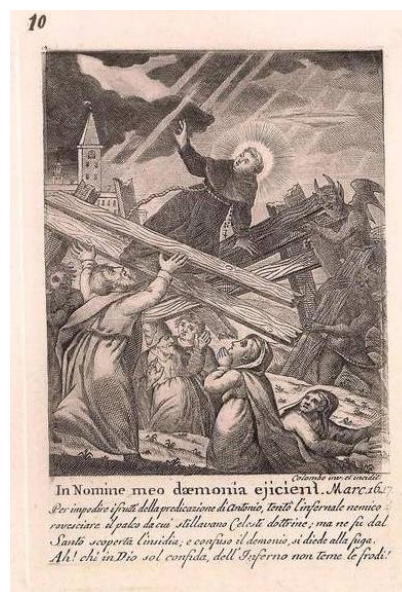


Figura 21 – Gravura ilustrativa de Santo a ser perturbado pelo demónio durante um sermão (s.n., 1894).

Ambos os painéis de código **5** e **e** representam anjos tenentes a empunhar atributos de Santo António. No de código **5** (Figura 22), o anjo segura um crucifixo na mão direita e o cilício na mão esquerda. Como já verificámos o crucifixo, tal como a cruz, são atributos de Santo António pela sua vontade seguir Cristo pobre e crucificado. Por sua vez, o cilício ou disciplina, é associado à austeridade (VERNEUIL, 1999), podendo também ser associado

a São Francisco de Assis que utilizava este tipo de instrumentos como penitência corporal (s.n., 2006). Por sua vez, no painel de código e (Figura 22), o anjo segura, com a mão esquerda a açucena e uma cruz. Aqui, novamente a cruz vinca a aproximação do Santo ao sofrimento e Paixão de Cristo. Por sua vez, a açucena simboliza pureza, também atributo do Santo.



Figura 22 - Painéis de códigos 5 e e: Anjos Tenentes.

Por fim, temos o painel 6 (Figura 23), ao qual não é possível atribuir uma cena devido à inexistência da maioria dos seus azulejos. Sendo as possibilidades tão vastas, apenas se pode afirmar que decerto estará relacionado com a Ordem Franciscana, como os restantes. Sabe-se que este painel pertence à série pela sua moldura visivelmente idêntica e pelas marcas de tardez que revelam a mesma caligrafia e cor do restante núcleo (Figura 24).



Figura 23 - Painéis de código 6: desconhecido.



Figura 24 - Marcas de tardez. Da esquerda para a direita: código 6; código b e sem código.

Apesar de terem sido identificados apenas 11 painéis para esta série, é notória a ausência de um painel de código **3** e de um possível **f**. Sendo impossível afirmar com certeza que estes alguma vez terão existido, podemos especular que faria sentido, não só a nível da simetria da decoração como da narrativa, existir um painel de código **3** de dimensões idênticas ao painel de código **c** que poderia ilustrar a “pregação de Santo António aos peixes”, cena encontrada consecutivamente em diversas séries desta época, dedicadas a Santo António. Tendo como base o livro “Azulejaria em Portugal no século XVIII: edição revista e actualizada” (SIMÕES, 2010), a esmagadora maioria das séries dedicadas a Santo António incluem a “pregação de Santo António aos Peixes”, existindo cerca de 10 séries de Santo António em que o “milagre da mula” e a “pregação de Santo António aos Peixes” surgem juntos, como foi possível observar na descrição feita no capítulo anterior.

Também um painel de código **f** faria sentido por motivos de simetria, fazendo par com o **6**. Para este existem também possibilidades vastas de figuração. De qualquer modo, não existem quaisquer vestígios ou provas para suportar estas teorias, o que pode ser explicado por perdas ao longo dos séculos, tendo passado, esta serie, por diversos tipos e locais de armazenamento, até à sua chegada ao MNAz.

A série de Santo António terá sido inspirada em gravuras ou estampas muito possivelmente originárias de um livro de gravuras dedicado ao santo ou à sua Ordem, mas, infelizmente, não foi possível determinar qual a fonte de inspiração em que o pintor se apoiou para a sua execução.

III.2.1. O milagre da mula

O painel em estudo representa um dos milagres realizados por Santo António, o “milagre da mula” ou “milagre eucarístico” (Figura 29). Enquanto no ano de 1277 o santo pregava sobre o Santíssimo Sacramento em Toulouse, no atual território de Itália, um herege levantou-se afirmando não crer que Cristo está presente na Hóstia Consagrada, justificando, que se tal fosse verdade, todas as criaturas com vida deveriam sentir a sua presença. Com isto, propõe trazer a sua mula e caso o animal a respeitasse, acreditaria no Senhor e na sua Fé. Santo António aceita a proposta do herege, após ouvir a inspiração divina. Passado três dias a praça enche-se de pessoas, expectantes, para ver o resultado do desafio proposto ao santo. Deste modo, enquanto o franciscano caminhava com o Santíssimo Sacramento, todos os católicos se ajoelhavam e rezavam, o herege, ao chegar com a sua mula e ao aproximar-se do Santíssimo, vê esta milagrosamente a ajoelhar-se, dando-se o milagre. (s.n., 2005; FERGUSON, 1959)

Nesta representação podemos observar, do lado esquerdo da composição, a figura de Santo António vestindo a dalmática e elevando com ambas as mãos a Hóstia Consagrada, apresentando à mula que se encontra deitada em frente. Nas suas costas dois frades franciscanos de pé sussurram. Ao seu lado, dois frades franciscanos, ajoelham e empunham tochas.

Do lado direito da mula, de frente para o observador, encontra-se o herege, ajoelhado com um tabuleiro de comida. Na restante composição, do lado direito, um grupo de anciãos observam o milagre do santo, perplexos, como se pode constatar pelos seus gestos incrédulos. No meio da multidão um aristocrata, mais calmo que os restantes, apresenta uma pose reta e importante podendo indicar que esta personagem pode não fazer parte da figuração e até poderemos supor que este terá qualquer relação com o encomendante.

O segundo plano desta figuração é ocupado por elementos arquitetónicos que preenchem a narração e dão a noção de que a cena se passa numa espécie de praça entre casas, como já se torna habitual nesta série.

Desta figuração, tal como das anteriormente referidas, não foi possível chegar à gravura, contudo foram encontrados painéis e gravuras (Figuras 25 a 28) com este motivo, uma vez que se trata de um dos milagres do Santo mais representados.



Figura 25 - "Milagre eucarístico": painel do 3º quartel do século XVIII (Arquidiocese de Évora). In: <https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2012/06/santo-antonio-no-azulejo-portugues.html>.

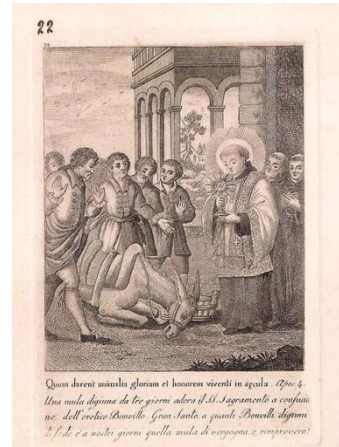


Figura 26 - Gravura ilustrativa do milagre da mula. In: s.n.,



Figura 27 - "Santo António e a mula do herege". In: <https://pt.aleteia.org/2018/06/13/6-fatos-sobre-santo-antonio-de-padua-e-lisboa-que-talvez-voce-nao-conhecia/>



Figura 28 - " Santo António, a mula e o herege". In: <http://azulejos-imagens.blogspot.com/2010/09/santo-antonio-mula-e-o-herge.html>.

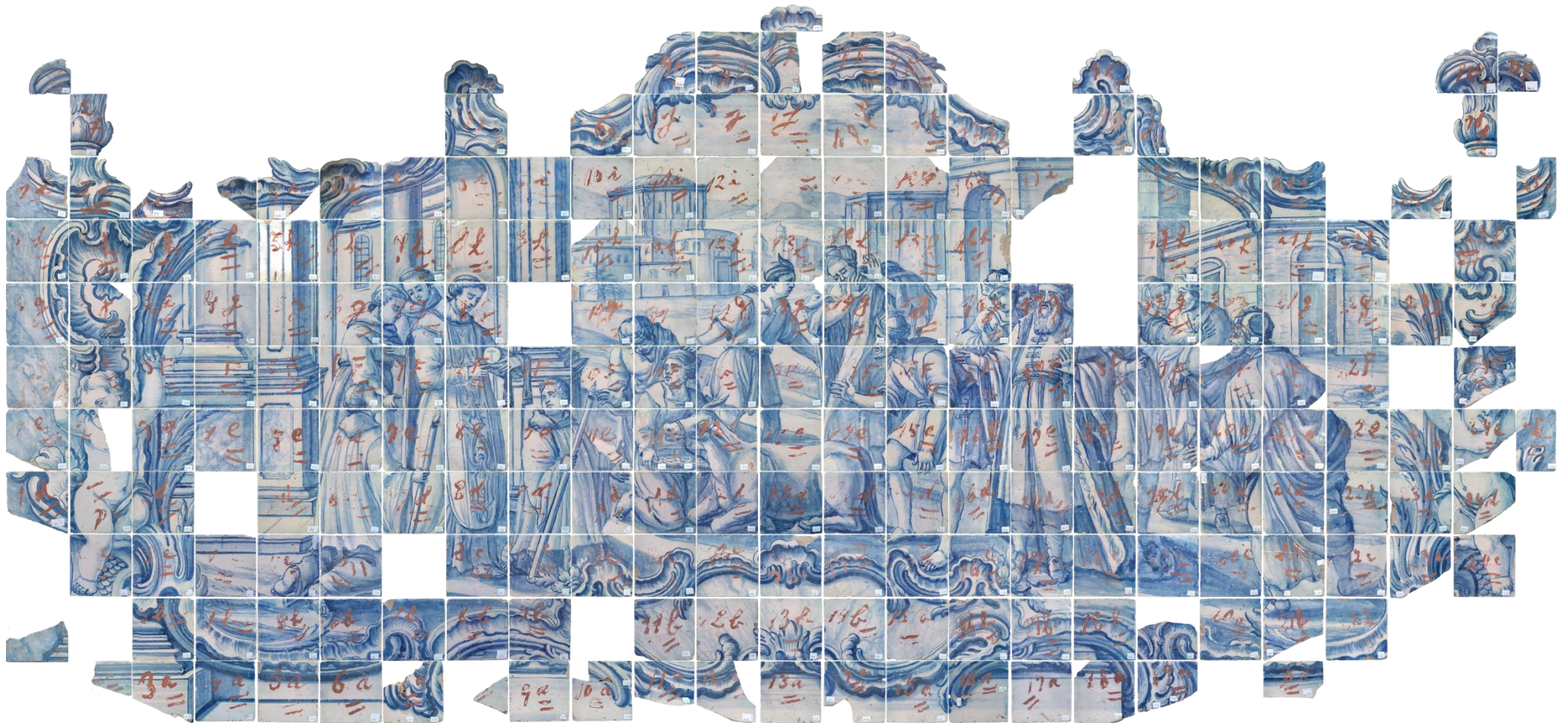


Figura 29 - Painel “Milagre da Mula” antes da intervenção.

III.3 A importante relação dos códigos com o espaço arquitetónico

“Os conhecimentos de arquitectura e perspectiva adquiridos pelos azulejadores e pelos pintores permitiam-lhes apresentar soluções inteligentes em termos de desenho e escala, quer para os painéis quer para as guarnições que, de uma forma geral, respeitam, adaptando-se, aos detalhes arquitectónicos pré-existentes, tais como os vãos de janelas ou de portas. Os pintores de azulejo actuam ao nível da arquitectura quando manipulam os espaços, mas também quando representam, nos painéis, elementos arquitectónicos.” (CARVALHO, 2012, p. 443-442).

Na série em estudo, o oleiro atribuiu a cada painel um código que permite não só identificar os azulejos que fazem parte de cada painel individualmente, bem como entender qual a organização espacial que teria sido estipulada para os mesmos.

Desta série fazem parte dois grupos de painéis, o primeiro constituído pelos numerados de **1 a 6**; e o segundo marcados de **a a e**, estando o painel “milagre da mula” no centro da composição, uma vez que não possui código no seu tardo e se trata do maior da série.

Através da análise macroscópica realizada à série, tendo em conta as dimensões de cada painel e as suas marcas, pode determinar-se que, apesar de não existirem documentos ou qualquer tipo de informação concreta, esta série poderia fazer parte da arquitectura de uma igreja ou pequena capela, possivelmente, adjacente a um convento ou mosteiro franciscano. Contudo, é quase certo que esse edifício esteja hoje demolido. Devido à ausência de documentação referente a painéis retirados de capelas deste tipo, ou pelo menos discriminando que tipo de azulejaria possuía, é impossível afirmar com certeza para que edifício foram produzidos ou em que momento foram retirados. Esta falta de informação deve-se não só à falta de preocupação na documentação e inventariação de azulejos, bem como desinteresse enquanto património artístico que lhes era atribuído, isto é, um painel ou painéis azulejares eram vistos como parte da arquitectura, sendo por isso negligenciada a preocupação de os documentar, apenas existindo registo do recheio de capelas, mosteiros, conventos e casas, como mobiliário, retábulos, pinturas e esculturas.

Deste modo, colocando o painel do “milagre da mula” no espaço do, compreende-se facilmente que os restantes painéis se alinham à direita e à esquerda, dividindo-se pelos dois grupos anteriormente referidos e iniciando a contagem do altar para a entrada da capela, deixando os anjos tenentes à entrada e as cenas relativas à vida e milagres do santo no centro

da capela. Aparentemente, os painéis não parecem ter uma ordem cronológica, uma vez que, a pesquisa realizada de outras séries de painéis, permitiu reter que as cenas retratadas nem sempre surgem na mesma ordem, cingindo-nos, neste caso, à sequência realizada pelo oleiro na marcação de códigos no tardo.

Ainda através das cenas retratadas nos painéis, que se situam do altar às escadas, poderemos dispô-los utilizando a divisão do Evangelho e da Epístola. A Epístola diz respeito à leitura de passagens das Sagradas Escrituras, extraídas de forma geral, das Epístolas dos Apóstolos. Na eucaristia a epístola é cantada ou lida antes do Evangelho. O “lado da Epístola” é a expressão utilizada para designar o lado (nave, absidiolo) direito de um templo, quando observado da entrada principal (LACERDA et al, 2018), por sua vez o lado esquerdo corresponde ao “lado do Evangelho” (ALMEIDA, 1976). Os evangelhos tratam de um género de literatura universal único, não são apenas relatos, mas também uma forma de converter o povo ao cristianismo. Estes contêm discursos, parábolas, testemunhos e relatos, como os da Paixão de Cristo e da Ressurreição.

Deste modo, os painéis **1** e **2** estariam do lado esquerdo (Evangelho) e os **a**, **b** e **c** do lado direito (Epístola). Os restantes painéis continuariam com a sequência alfanumérica, não dando a partir daí relevância ao lado da Epístola e do Evangelho uma vez que das escadas que dão acesso à capela até a entrada já estamos, teoricamente, fora da capela.

Todos os painéis do lado esquerdo são simétricos com os do lado direito, com as mesmas dimensões e número de azulejos horizontal e verticalmente. A exceção são os painéis **1** e **a**, uma vez que o **1** corresponde a uma pequena escada que possivelmente daria acesso a uma sala, altar ou sacristia. Enquanto na capela todos os painéis ilustravam cenas dedicadas a Santo António, relativas à sua vida e milagres, os painéis **5** e **e**, que se situariam, provavelmente, junto à entrada principal, correspondem a dois anjos tenentes sugerem proteção espiritual do espaço e do próprio Santo por empunharem os seus atributos. O acesso à capela seria feito por uma escadaria decorada com os painéis de código **4** e **d**, onde surge São Francisco de Assis. Ainda, também à entrada, do lado direito e esquerdo podemos colocar o painel **6** e um possível **f**. Na planta (Figura 30) que se segue pode ser verificada a organização espacial proposta para esta série, onde estão assinalados os 11 painéis conhecidos e ainda o **3** e o **f**, apesar de não existirem provas da sua existência, mas a sua colocação no espaço daria uma maior lógica à composição.

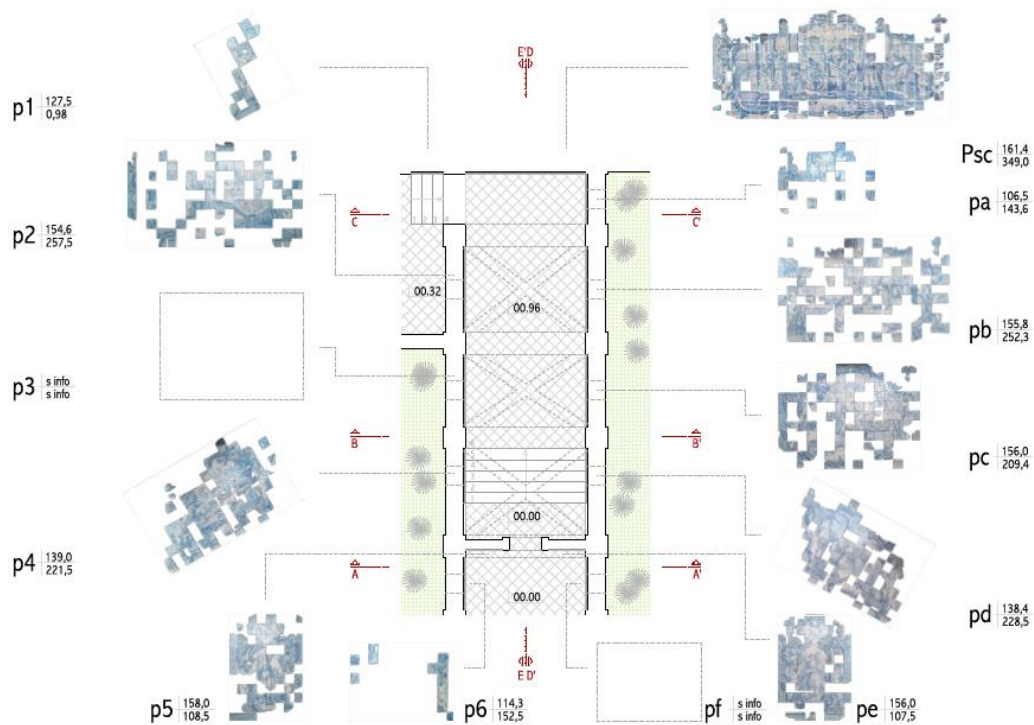


Figura 30 - Proposta de planta para possível local de origem dos painéis da série de Santo António. Com a colaboração de João Baptista Lopes.

Relativamente à divisão Epístola/Evangelho, o painel **a** terá lugar do lado da Epístola, pelo direcionamento da figuração a Jesus Cristo e à salvação dos Homens pela sua mão. Por outro lado, o painel **2**, por se tratar de um testemunho do nascimento do santo, e não de uma representação de uma passagem das Sagradas Escrituras, faz sentido encontrar-se do lado esquerdo do altar, o lado do Evangelho. O painel **b** cita as Sagradas Escrituras proferidas por Santo António aquando o sermão que terá levado ao milagre, logo insere-se do lado da Epístola. A colocação do painel **c** do lado da Epístola terá relação com o propósito que terá levado Santo António a Assis, para orar e meditar, remetendo esta passagem para a sua própria fé e não para a conversão do povo. Por fim, no caso da existência do painel **3** ilustrando o “milagre da pregação aos peixes”, a sua colocação do lado da Epístola poderá ter relação com a pregação enunciada pelo santo, contudo não é regra, uma vez que vêm painéis com este milagre colocados tanto do lado da Epístola como do lado oposto, o do Evangelho (SIMÕES, 2011).

III.3.1 Marcas de tardez vs marcas de levantamento

A marcação realizada a um painel azulejar, aquando o seu levantamento, é bastante relevante. Este tipo de identificação permite estabelecer qual a ordem em que se encontravam os azulejos no painel. Deste modo, reconhece-se facilmente se a montagem estava segundo as marcas de tardez, facilitando ainda a identificação da extensão de perda de azulejos desde o seu levantamento até ao momento da intervenção. No caso de séries, as marcas de levantamento possibilitam a distinção de azulejos de uns painéis para outros. Este tipo de marcas pode ainda auxiliar na montagem de um painel, anterior à limpeza de argamassas, essas por vezes, podem cobrir as marcas de tardez.

A série de Santo António contém marcas de levantamento, algo que terá sido uma mais valia pelos motivos já enunciados e de certo interessante, uma vez que desta tudo se desconhece desde a sua origem à sua história, mas demonstra, contudo, que existiu a preocupação de organizar o conjunto e o documentar, ainda que apenas graficamente. Através das marcas de levantamento foi possível identificar, que alguns dos azulejos se encontravam trocados entre si, quer dentro do mesmo painel quer com outros da mesma série, tendo-se ainda percebido que alguns se encontravam rodados. Estas evidências podem ser confrontadas nos mapeamentos realizados para cada painel, como é o exemplo do

mapeamento do painel e (Figura 31), e podem ser explicadas pela necessidade de recolocar nos painéis azulejos que poderão ter caído ao longo da sua permanência no local onde se encontravam, tendo sido essa nova fixação mal conseguida, ou possivelmente

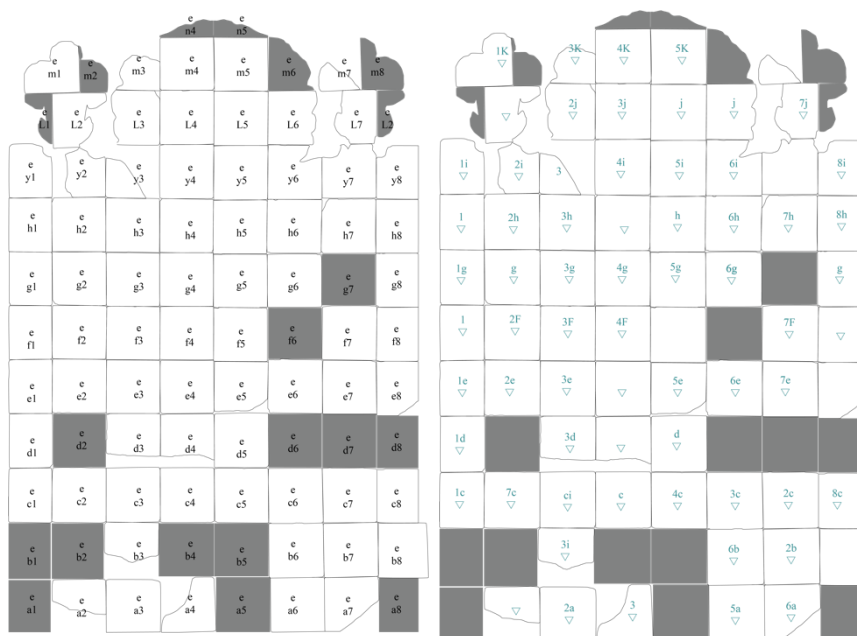


Figura 31 - Marcas de tardez vs marcas de levantamento do painel de código e.

realizada por pessoas sem formação nem sensibilidade na área. No painel de código **d** identificou-se, em certas zonas, um tipo de argamassa mais resistente de difícil remoção em

comparação com as restantes, o que pode ser explicado pela necessidade de reforço na aplicação por motivos de humidade ou de algum tipo de canalização a passar nessas zonas. Deste modo, podemos especular que noutras zonas onde estariam aplicados os painéis, poderá não ter sido detetado que necessitariam de uma argamassa desse tipo, e por isso, poderão, ao longo dos tempos, ter-se separado da parede.

Ainda pela numeração alfanumérica, as marcas de levantamento evidenciam a falta de azulejos em relação à remoção inicial com a montagem realizada no Museu, podendo, contudo, existirem mais azulejos ainda não ter sido encontrados durante a triagem.

Os restantes mapeamentos referentes as marcas de tardez e levantamento dos painéis pertencentes à série podem ser conferidos em anexo.

III.2.2 Recriação dos painéis no espaço

Esta série dedicada a Santo António e à sua Ordem, como anteriormente referido, poderá ter sido produzida para uma pequena capela. Deste modo e relembrando que apenas se trata de uma hipótese, apresenta-se uma proposta de estruturação do local, colocando os painéis no espaço segundo a pesquisa realizada e os conhecimentos adquiridos.

Apoiando esta teoria nas evidências encontradas nas marcas de tardez e através de medições e estudo do conjunto, seguindo a planta apresentada no início deste capítulo, onde são colocados no espaço não apenas os 11 painéis conhecidos como dois outros painéis que poderiam fazer parte da série (**3 e f**), provindo maior lógica à composição. Deste modo, nas fotografias que se seguem, a colocação dos painéis num espaço hipotético (Figura 32), pode ser confrontada em três dimensões e vista em diferentes perspetivas (Figura 33-37). Ainda, em anexo, podem ser conferidos os desenhos técnicos dos cortes arquitetónicos.

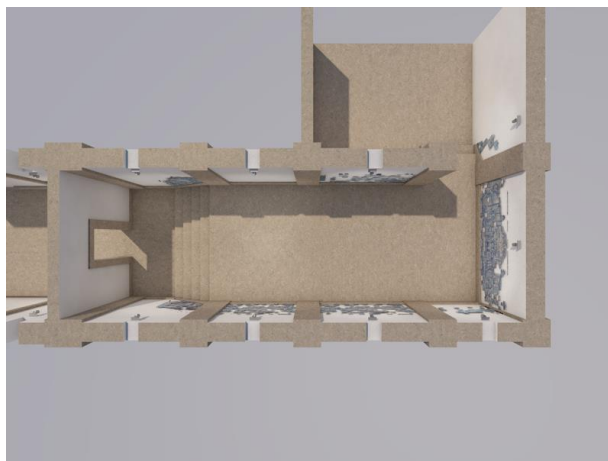


Figura 32 - Montagem 3D dos painéis no espaço (visto de cima). Com a colaboração de João Baptista Lopes.



Figura 33 - Painéis no espaço (entrada). Com a colaboração de João Baptista Lopes.



Figura 34 - Painéis no espaço (escadaria). Com a colaboração de João Baptista Lopes.



Figura 35 - Painéis no espaço (lado esquerdo). Com a colaboração de João Baptista Lopes.



Figura 36 - Painéis no espaço (centro). Com a colaboração de João Baptista Lopes.



Figura 37 - Painéis no espaço (lado direito). Com a colaboração de João Baptista Lopes.



Figura 38 - Painéis no espaço (pequena sala ou sacristia). Com a colaboração de João Baptista Lopes.

Capítulo IV – A série de Santo António

IV.1. Caracterização técnica e material

Os painéis da série de Santo António são constituídos por azulejos com cerca de 14 cm de lado e 1 a 2 mm de espessura. Um azulejo é constituído por chacota, decoração e vidrado, sendo a chacota uma placa de barro cozido, a parte material que suporta a parte estética, o vidrado e decoração (MIMOSO & CHABAN, 2016). “Tradicionalmente, a face nobre é formada por um vidrado branco de estanho sobre o qual é aplicada a pintura empregando diferentes óxidos.” (BRITO, 2016), ficando a outra face mais tosca e bruta, o chamado o tardo, que por norma recebe as respetivas marcações identificativas.

Cada painel possui um motivo figurativo diferente, ilustrando a vida e os milagres de Santo António. O pintor poderá ter utilizado gravuras para a execução dos mesmos, realizando as alterações necessárias para o objetivo pretendido, mesmo quando baseados em estampas impressas, os painéis historiados revelam-se obras únicas sendo facilmente aceites como criação artística (MIMOSO & CHABAN, 2016). Por vezes os pintores decalcavam as gravuras, passando o desenho para os azulejos em “espelho” e adicionando ou retirando figuras consoante o tamanho dos painéis. Nem sempre os pintores copiavam fielmente a gravura para o painel, adaptando a mesma consoante o resultado pretendido e o espaço que iria revestir. Estes podiam alongar a gravura, separar elementos, reunir vários motivos, alterar o contexto, alterações de escala, preencher espaços livres com outros elementos, normalmente vegetação ou construções arquitetónicas. Com isto podemos constatar três aspetos essenciais na utilização de gravura para a produção de painéis: “dimensões idênticas das figuras, fundos de paisagem distintos, e alongamento das composições” (CARVALHO, 2012, p. 470), logo podemos perceber que os pintores não transpunham a gravura na sua totalidade, apenas figuras e animais, de forma separadas que juntavam ou separavam conforme assim o desejavam (CARVALHO, 2012). Contudo, a moldura que os envolve possui o mesmo modelo, adaptando-se à largura de cada painel. Esta é recortada e utiliza motivos ao gosto do final do 2º quartel do século XVIII, como anteriormente referido.

De maneira a identificar os painéis e os azulejos pertencentes a cada um, o tardo de cada azulejo fora identificado com um código, diferente para cada painel, seguido do número e letra correspondente à posição do azulejo no painel, “(...) as costas do azulejo, o tardo, menos cuidadas do que a face a decorar, podem (...) receber carimbos de fábrica e outras

marcas.” (MECO, 1995, p. 31). As marcas essenciais são as que permitem o agrupamento dos azulejos no painel, essas são “geralmente três: um sinal gráfico, destinado a individualizar cada painel dentro de um grupo; uma letra, que identifica a fiada horizontal a que pertence cada azulejo (a começar pela fiada inferior, marcada por A, seguindo-se outras por ordem alfabética); um número, a situar cada azulejo nas fiadas verticais (começando a numeração pelo lado esquerdo de cada painel).” (MECO, 1995. p. 31).

IV.2. Triagem e montagem

Anteriormente à intervenção de conservação e restauro propriamente dita foi necessária uma montagem, não só do painel a ser intervencionado, “milagre da mula” (Figura 39), como de toda a série. O papel do conservador-restaurador visa, não apenas, o tratamento de bens como também o seu entendimento, que neste caso passaria pelo reconhecimento do conjunto. Este, por não se encontrar inventariado, houve a necessidade de realizar uma triagem simultaneamente à montagem de cada painel e uma posterior organização em caixotes (Figura 40). Apesar de todos azulejos se encontrarem devidamente identificados no seu tardo e separados por códigos, em alguns casos era impossível identificar o seu código, devido à argamassa ainda agregada ao tardo e a cortes, nomeadamente nos que dizem respeito à moldura, que é idêntica

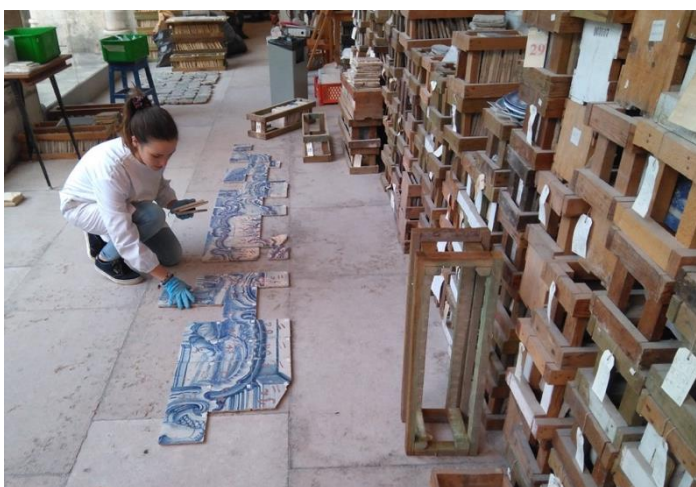


Figura 39 - Primeira montagem do painel "milagre da mula".

para todos os painéis, apenas diferindo o tamanho. Com a primeira triagem (Figura 41) foi possível encontrar diversos azulejos pertencentes à série. Este processo revelou-se de extrema importância para o trabalho em curso, permitindo reconhecer um conjunto azulejar relevante, completando alguns painéis e devolvendo a leitura a muitos que até então se encontravam bastante incompletos. Após a primeira montagem e no decorrer do estágio, foram realizadas diversas triagens (Figura 41).



Figura 40 - Montagem da série e organização da mesma em caixotes.



Figura 41 –Triagem da azulejos e fragmentos pertencentes à série de Santo António.

Todo o processo de montagem e triagem permitiu organizar o espólio e definir um plano de intervenção para o painel “milagre da mula” que poderá ser utilizado aquando a intervenção futura dos restantes.

Durante a montagem dos painéis desta série foram realizadas as medições dos mesmos, apresentadas na tabela 1. Estas possibilitaram o entendimento da dimensão do espólio, facilitando a execução de uma possível planta, anteriormente apresentada. Esta montagem resultou ainda no levantamento gráfico de cada painel que poderá ser confrontado no ponto seguinte.

Tabela 1 - Medidas dos painéis da série de Santo António e contagem de azulejos.

Painel	Medidas (cm)		Nº de azulejos	
	Altura	Largura	Vertical	Horizontal
sem código	140	349	12	25
1	127,5	98	9	8
2	154,6	257,5	12	18
4	139	221,5	10	17
5	158	108,5	12	8
6	114,3	152,5	12	12
a	106,5	143,6	12	11
b	155,8	252,3	12	18
c	156	209,4	12	15
d	138,4	228,5	10	17
e	156	107,5	12	8

IV.3. Levantamento do estado de conservação

De forma a executar uma proposta de tratamento e consequente intervenção de conservação e restauro para o painel “milagre da mula” é importante não esquecer que este pertence a uma série e, como tal, todo o conjunto deve ser tido em conta. Nesse sentido foi realizado do levantamento do estado de conservação de cada painel (Figuras 42 a 51), de forma a definir a intervenção mais adequada não só para um, mas para toda a série que poderá vir a ser intervencionada num futuro próximo.

Deste modo, e de forma rápida e explícita, todos os painéis foram analisados e diagnosticados, recorrendo também ao levantamento gráfico para melhor visualização dos danos e patologias patentes nos mesmos. Genericamente a série apresenta alguns problemas no que diz respeito à conservação e restauro e até mesmo à perda de identidade histórica e artística. Dos 11 painéis da série, o “milagre da mula” demonstra-se como o painel com menos danos e patologias visíveis, caso que iremos ver no capítulo seguinte. Os restantes painéis apresentam preocupações derivadas da perda de leitura pela inexistência de azulejos, pela fragmentação de alguns deles e ainda pela perda de vidro bastante evidente. Deste modo, o painel 2, a, b, c e 6 são os que se encontram mais incompletos.

A produção azulejar do século XVIII revela ainda alguma falta de rigor quanto à qualidade técnica a que se assistia no século anterior, visível pela homogeneização deficiente dos constituintes das pastas cerâmicas, defeitos de fabrico evidentes, alguns

com aglomerados de vidro, outros com chacota à vista devido a processo de vidragem descuidado (MATOS et al, 2015).

Relativamente aos danos e patologias inerentes aos 11 painéis em estudo, genericamente poderemos apontar alguns defeitos de fabrico, como o *craquelet*, picos e bolhas no vidro, que por vezes podem contribuir para o aparecimento de alguns danos, agravando o seu estado de conservação. Estes defeitos podem ocorrer como consequência da incompatibilidade de materiais, má aderência entre o vidro e a chacota, decorrentes da libertação de voláteis durante a cozedura ou de tensões durante o processo de arrefecimento (ALMEIDA, 2011).

Neste caso podemos destacar, como defeitos de fabrico: bolhas, picos e crateras de superfície. Os vidrados com viscosidade elevada originam crateras produzidas por pequenas bolhas que rebentam, ficando com aspeto picado. As bolhas originárias deste defeito rebentam para libertar gases inerentes da decomposição das matérias-primas, suporte e vidro (FERREIRA, 2011). Ainda, são visíveis, fissuras e empenos que poderão ser consequência da velocidade de secagem e/ou da cozedura, facilitando o posterior destacamento de vidro. Estes danos inerentes aos painéis revelam alguma falta de cuidado na execução, o que se pode justificar pela excessiva produção com poucos meios, realizada na altura. O eventual excesso de trabalho para um pequeno grupo de oleiros, pintores e azulejadores, pode ter como consequência o menos controlo de qualidade dos materiais por forma a cumprir com as entregas programadas.

Os restantes danos inerentes aos painéis que não terão sido provocados por defeitos de fabrico, são resultado da mão humana, nomeadamente nos painéis onde são identificadas imagens de criaturas satânicas, como é o caso do painel 2, 4 e d, nesses rostos terão sido danificados, provavelmente por motivos religiosos. Durante o tempo em que este conjunto esteve exposto, é praticamente impossível determinar quais os cuidados de terão sido tomados, contudo, basta uma descuidada manutenção para a eventual queda de azulejos, provocado a sua fracturação e destacamento de vidro. Ainda, a remoção e o armazenamento deficiente e descuidado dos painéis poderão ter fraturado alguns azulejos, acabando por resultar na grande perda de muitos elementos, na fragmentação de muitos azulejos e na mistura e desorganização de elementos das molduras.

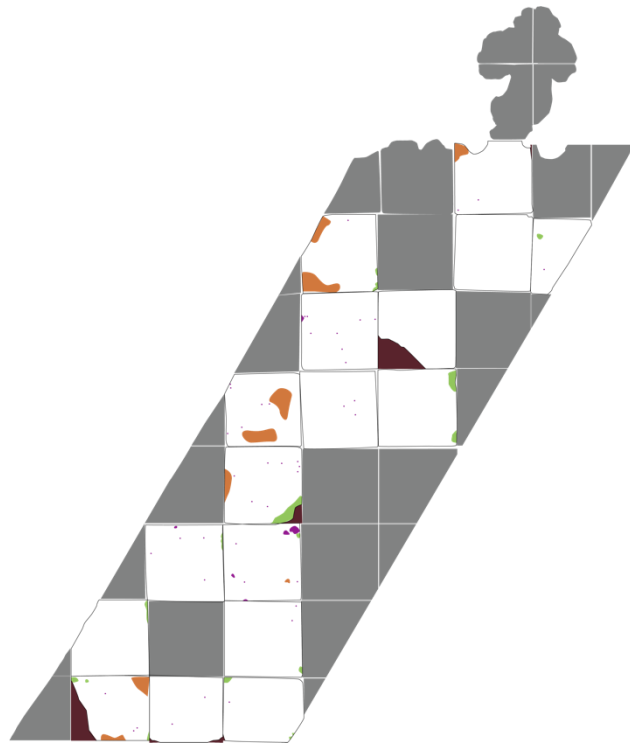


Figura 42 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código 1.

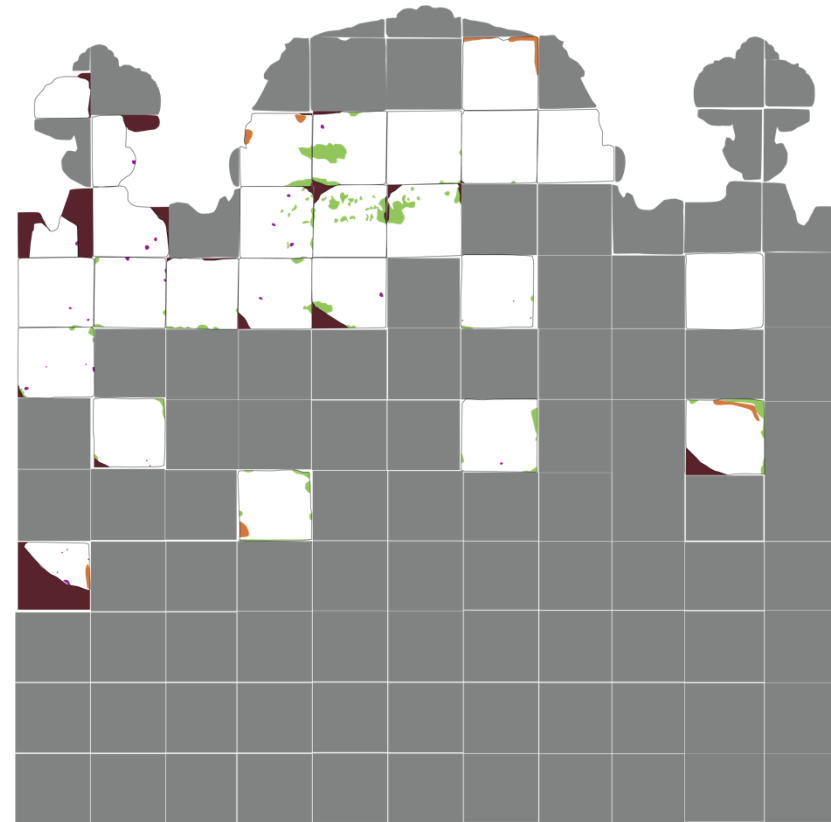


Figura 43 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código a.

- | | |
|--|---|
|  LACUNAS |  SUJIDADE E POEIRAS |
|  FALHAS DE VIDRADO |  DEFEITOS DE FABRICO: |
|  AZULEJOS EM FALTA | - PICOS E BOLHAS; |
| | - CRATERAS DE SUPERFÍCIE. |

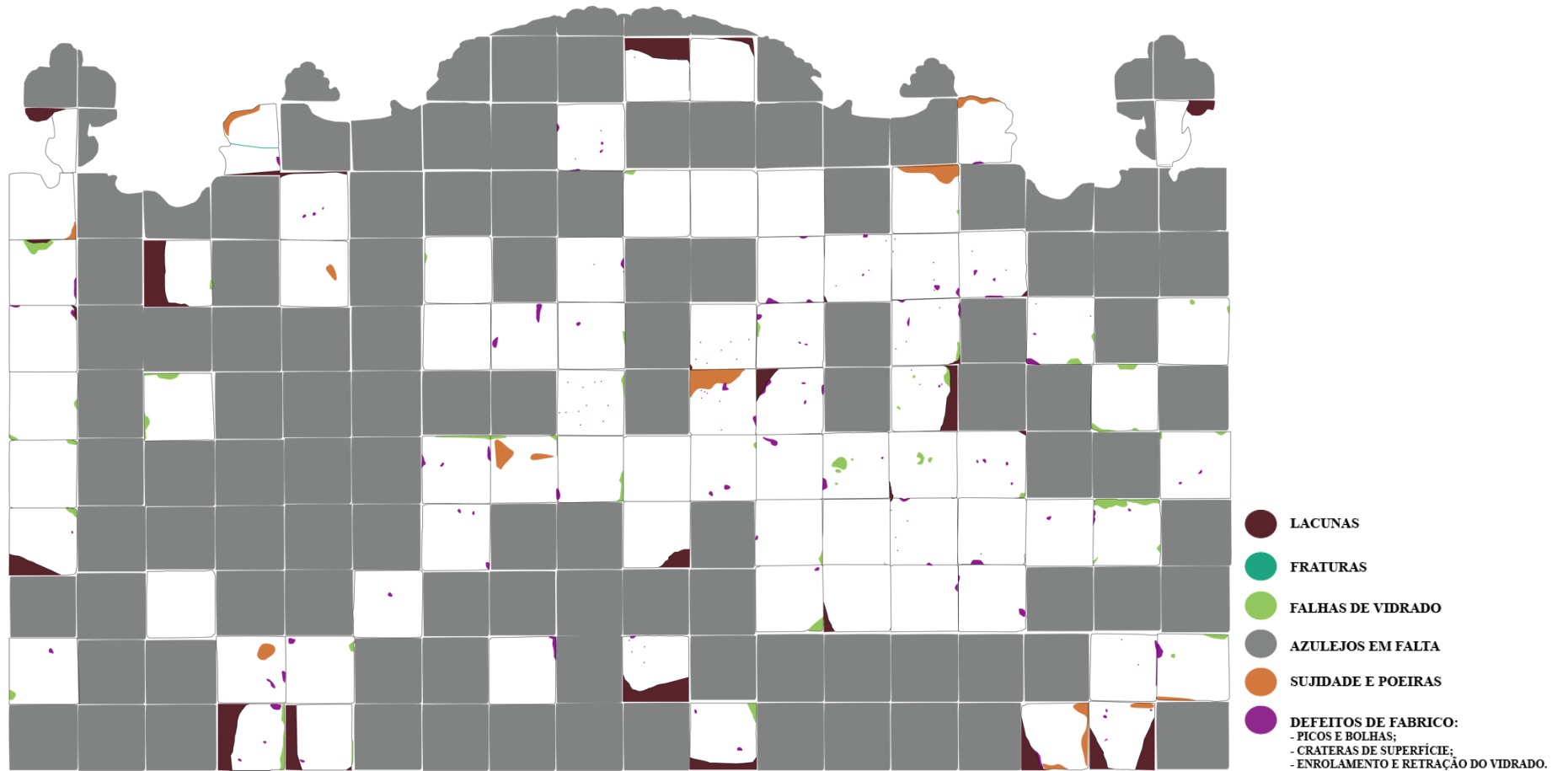


Figura 44 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código 2.

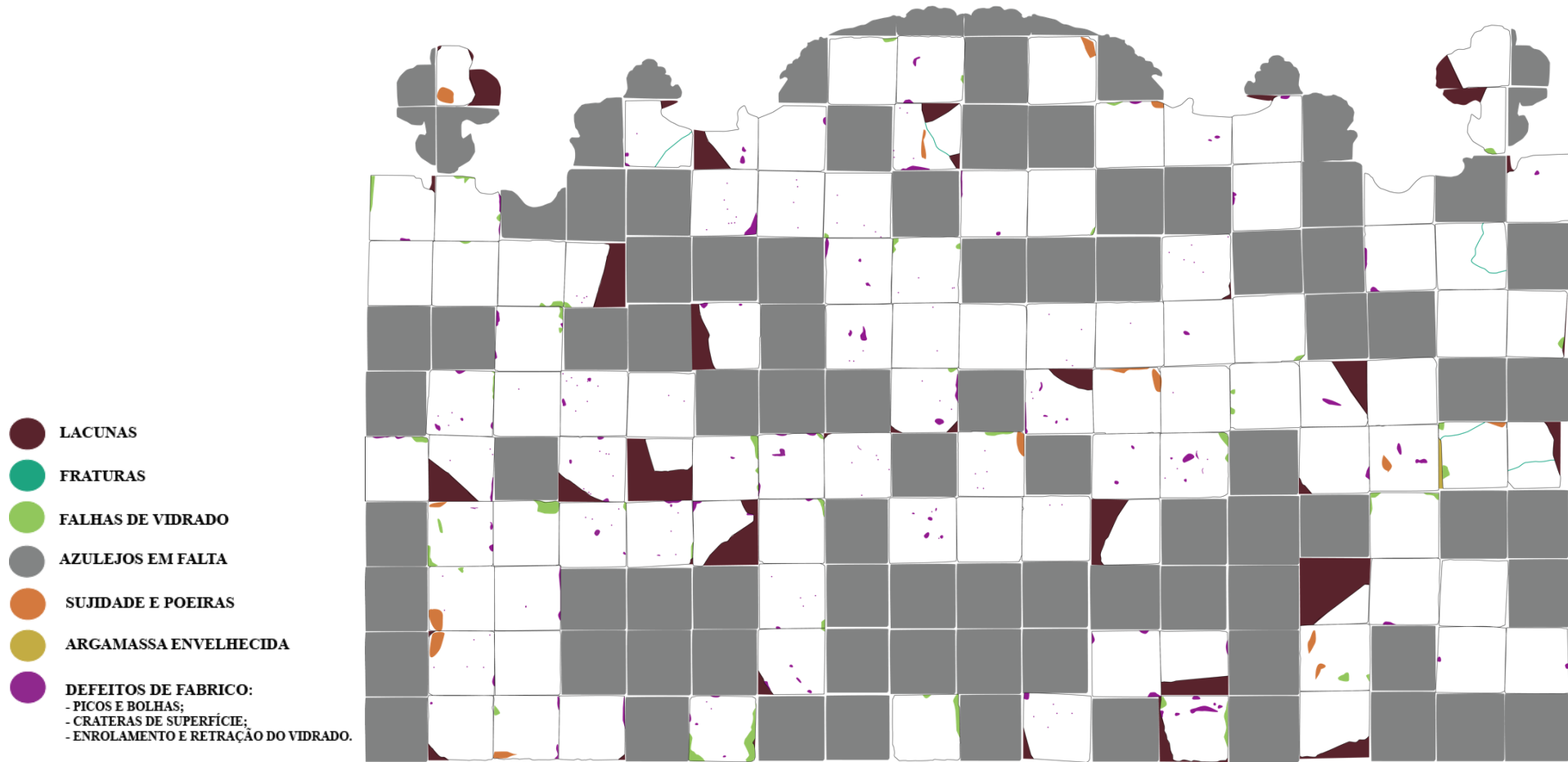


Figura 45 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código b.

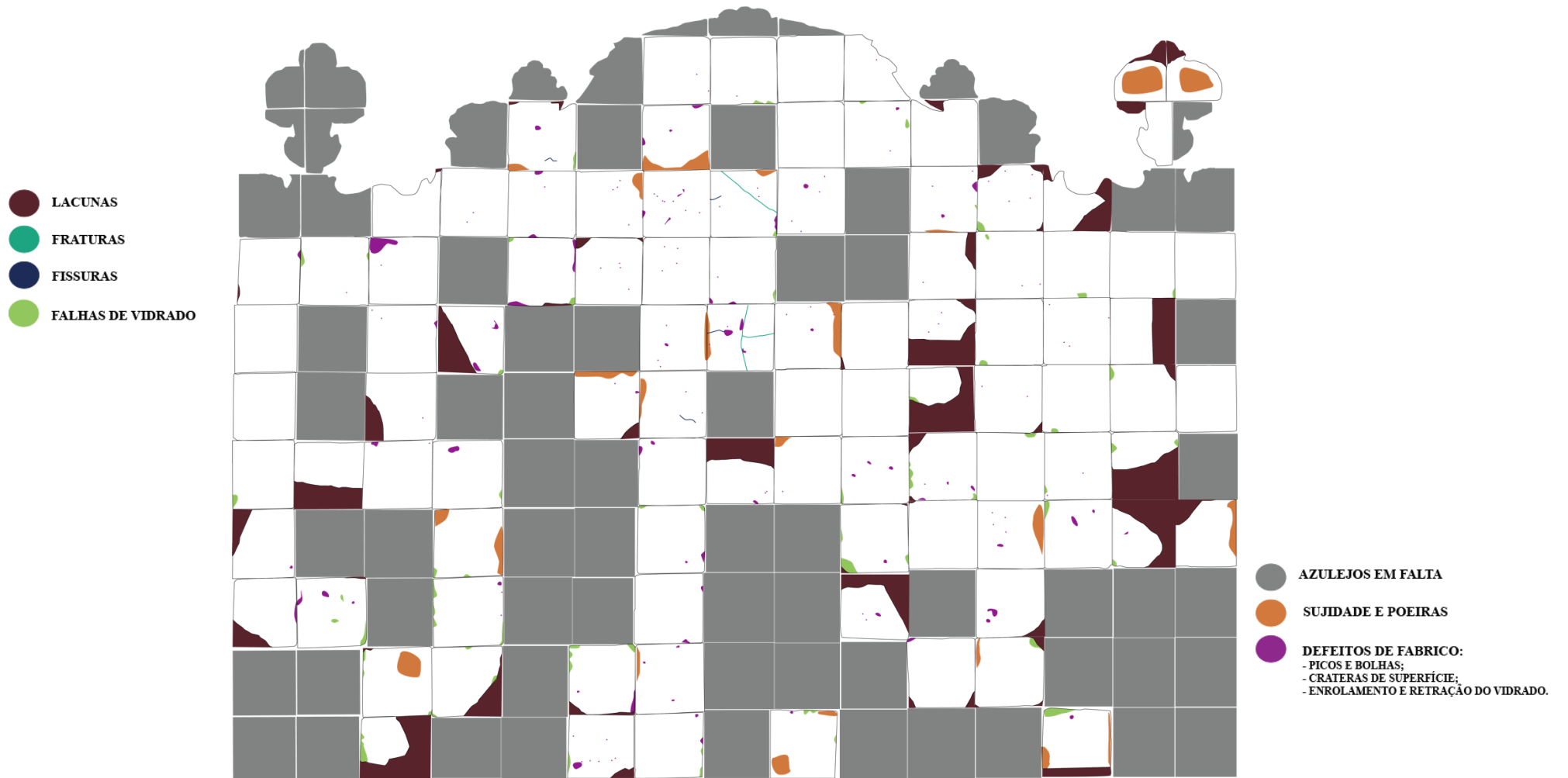


Figura 46 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código c.

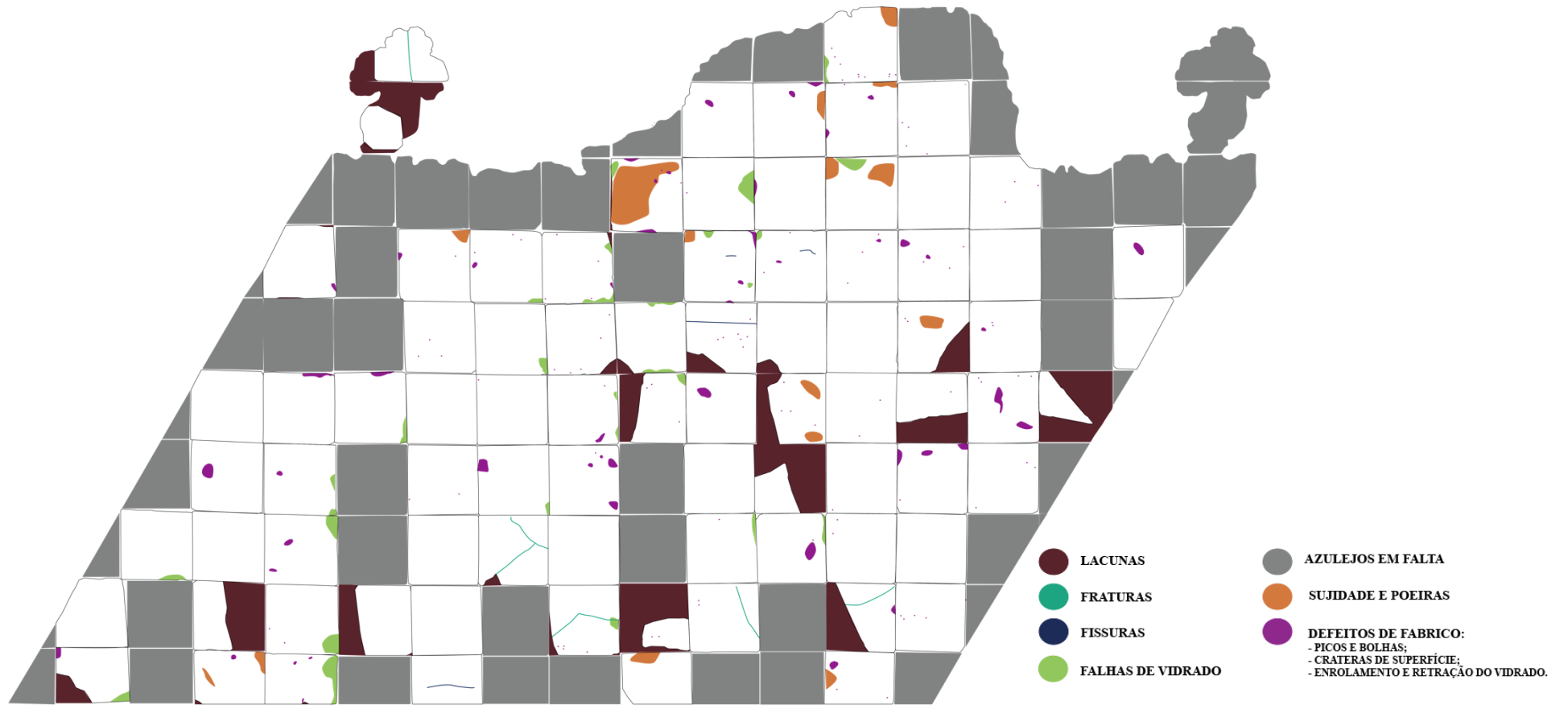


Figura 47 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código 4.

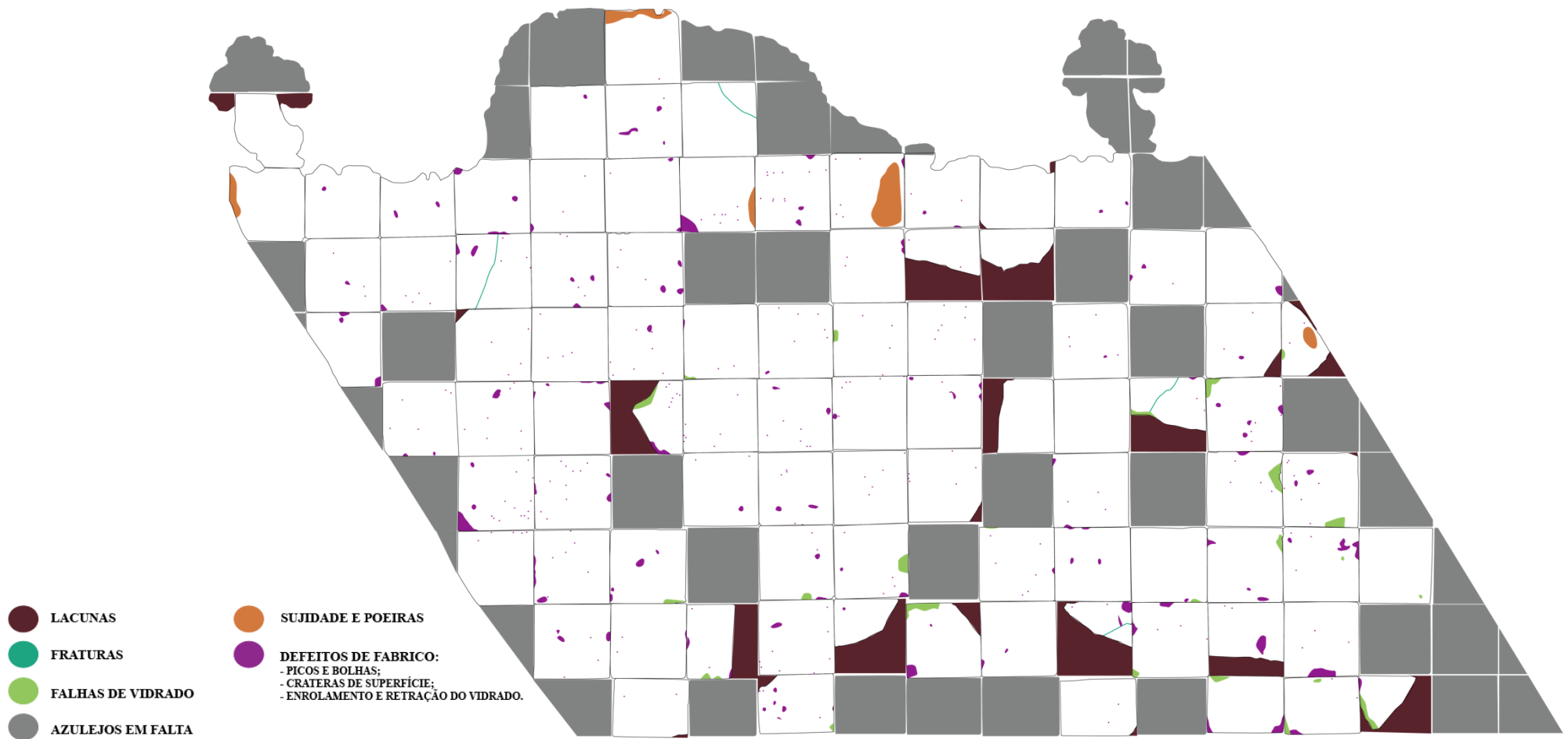


Figura 48 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código d.

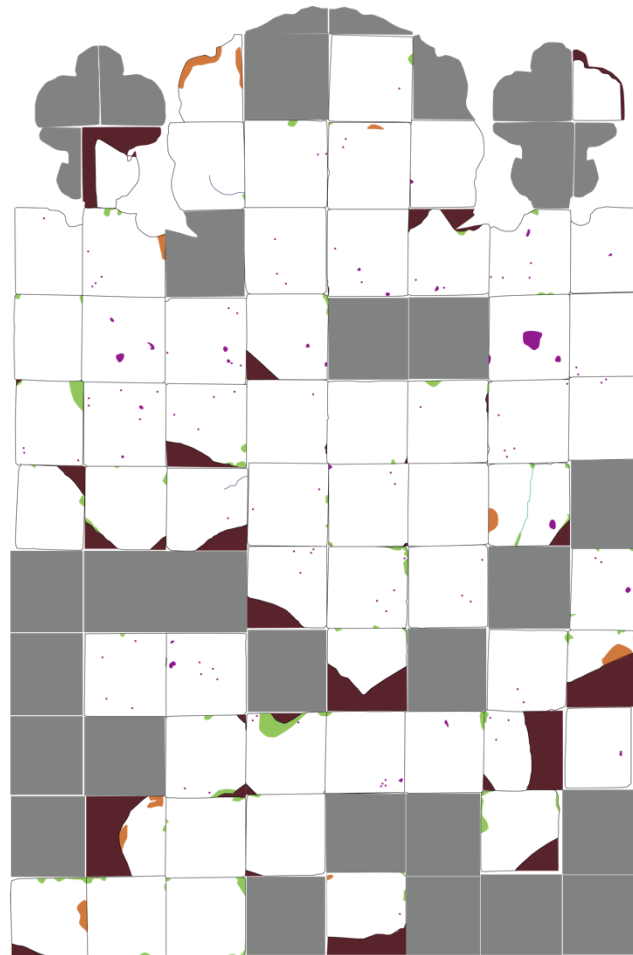


Figura 49 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código 5.

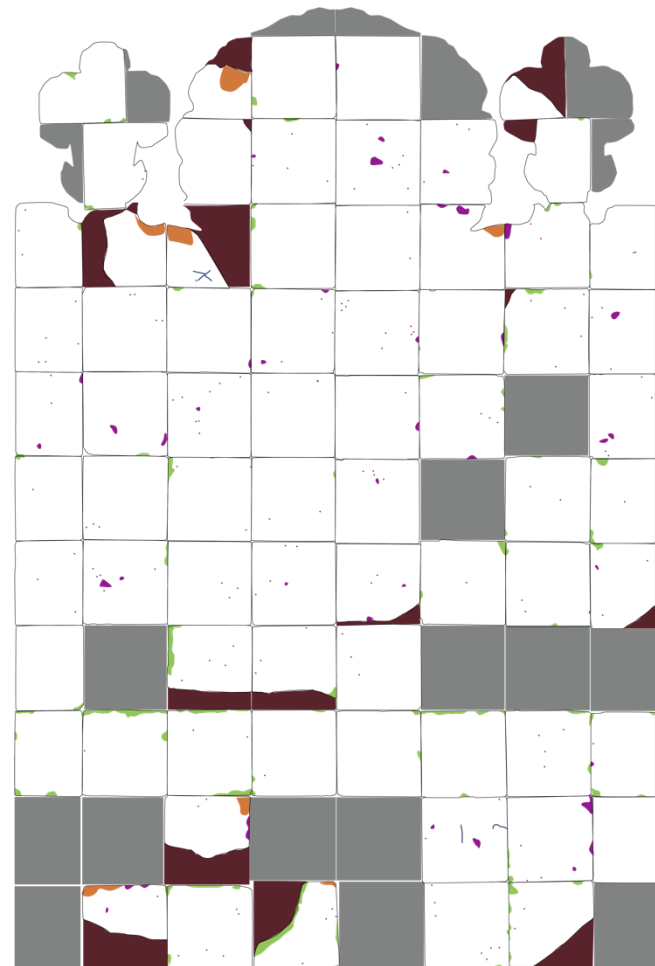


Figura 50 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código e.

- LACUNAS
- FRATURAS
- FISSURAS
- FALHAS DE VIDRADO
- AZULEJOS EM FALTA
- SUJIDADE E POEIRAS
- DEFEITOS DE FABRICO:
- PICOS E BOLHAS;
- CRATERAS DE SUPERFÍCIE;
- ENROLAMENTO E RETRAÇÃO DO VIDRADO.

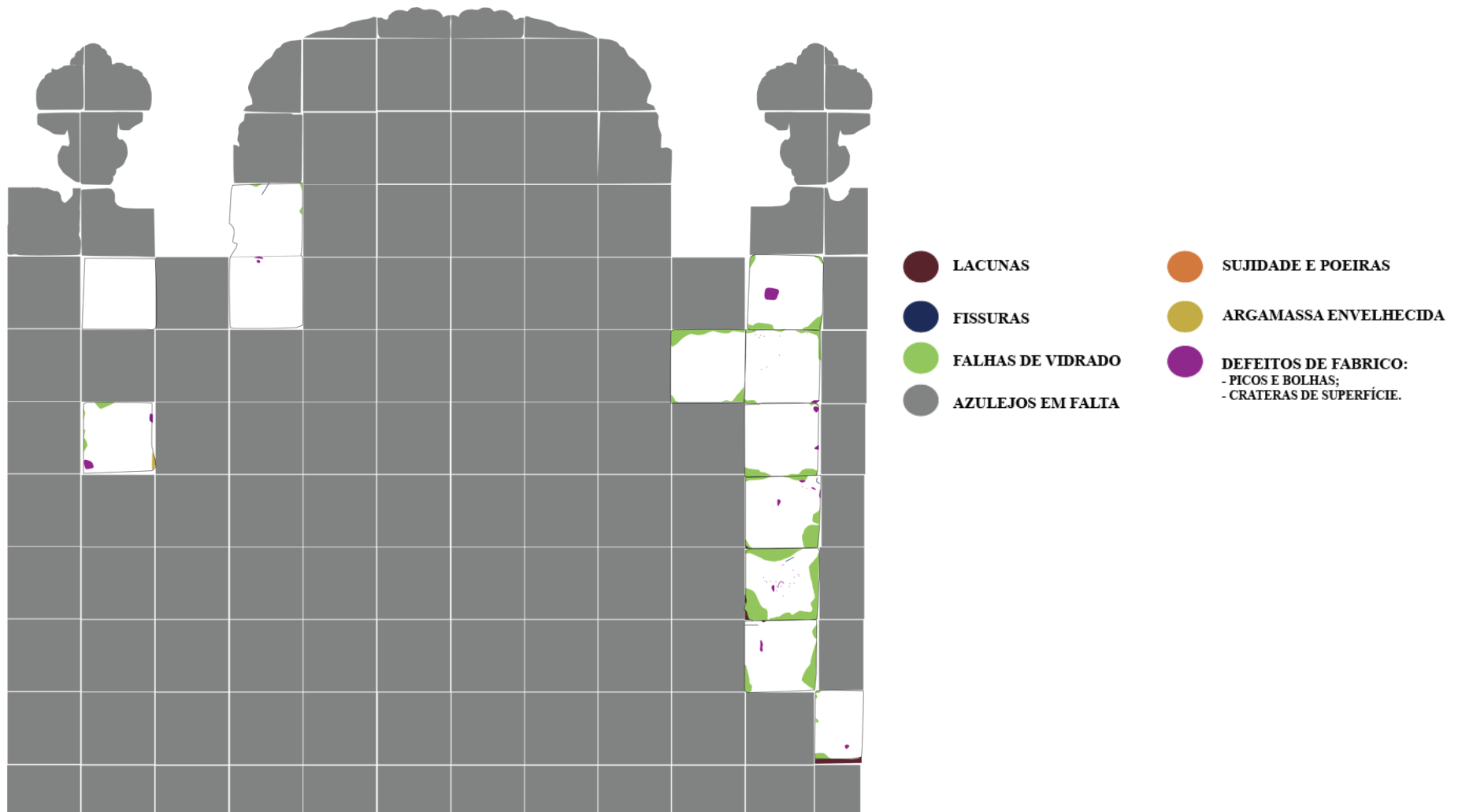


Figura 51 - Mapeamento de danos e patologias do painel de código 6.

Capítulo V – Painel “milagre da mula”

V.1. Diagnóstico e levantamento do estado de conservação do painel “milagre da mula”

O painel da série de Santo António denominado “milagre da mula”, trata-se, como já referido nos capítulos anteriores, de um painel de meados do século XVIII. De uma maneira geral este painel, apesar de incompleto, não demonstra graves danos ou patologias, comparando com os painéis da respetiva série. Contudo, este painel apresenta alguns dos danos referidos anteriormente no levantamento do espólio. Os danos são de



uma forma geral pouco problemáticos e sobretudo derivados a defeito de fabrico. Podemos evidenciar bolhas, picos, crateras de superfície (Figura 52 e 53), retração do

vidrado (Figura 54) e perda de brilho. Pontualmente pode detetar-se visibilidade da chacota e/ou aglomerado de vidrado, essas, são zonas onde o processo de vidragem terá sido mal conseguido, originando diferentes espessuras de vidrado (Figura 54).

Evidenciam-se ainda, microfissuras e *craquelet* (Figura 53) derivados da aderência

defeituosa do vidrado à chacota e tal como na restante série, identificam-se

fissuras, deformações e perda de vidrado de forma pontual (Figura

53).



Figura 53 - Da esquerda para a direita: perda de vidrado; "pícos"; *craquelet* e microfissuras e consequente perda de vidrado.

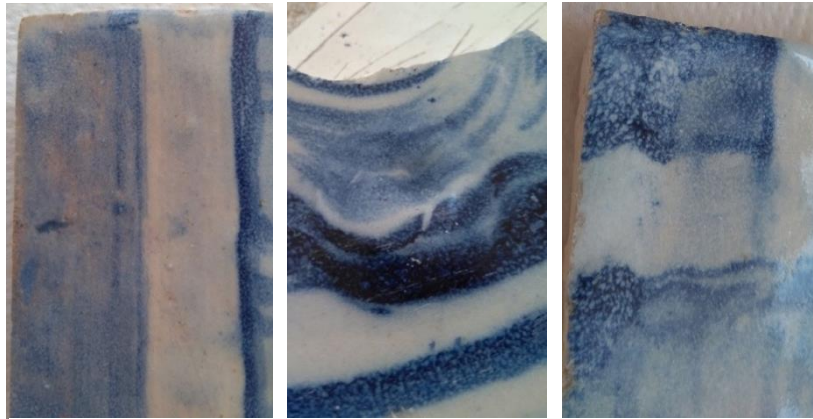


Figura 54 – Defeitos causados pela má execução do processo de vidragem.

Pontualmente, sob o vidrado, evidencia-se vestígios de tinta de cor amarela e verde, possivelmente resultado do contacto com outras tintas ainda na olaria, contaminando o painel (Figura 56). Os azulejos colados provisoriamente no momento do levantamento, apresentam extensos vestígios de escorrências de adesivo (Figura 55 e 56).



Figura 55 - Da esquerda para a direita: vestígios de tinta sobre o vidrado; fratura; vestígios de adesivo na superfície vidrada.

Neste painel são visíveis, ainda, algumas fraturas que acabaram por separar alguns azulejos em dois, três ou mais fragmentos (Figura 55 e 56), possivelmente uma consequência do levantamento do painel do local de origem, do mau acondicionamento e transporte realizado ao longo dos anos.



Figura 56 - Da esquerda para a direita: vestígios de adesivo e fragmentação no tardo; fragmentação da aresta; fissuras e fraturas.

Todos os danos e patologias anteriormente referidos são verificados em pequena escala, não sendo determinantes para a degradação do mesmo. Por outro lado, o grande problema deste painel é a inexistência de 4 azulejos, no lado direito da figuração, interrompendo a leitura do tema. Porém, apesar das ausências, a composição figurativa encontra-se bastante completa, sendo a maioria das faltas da moldura envolvente. Este painel, seria originalmente composto por 256 azulejos, contudo, apenas 220 foram encontrados após a última triagem, o que não significa que não apareçam mais, quer azulejos, quer fragmentos.

No mapeamento que se segue (Figura 57) podem ser confrontados os danos inerentes ao painel que foram descritos neste ponto.

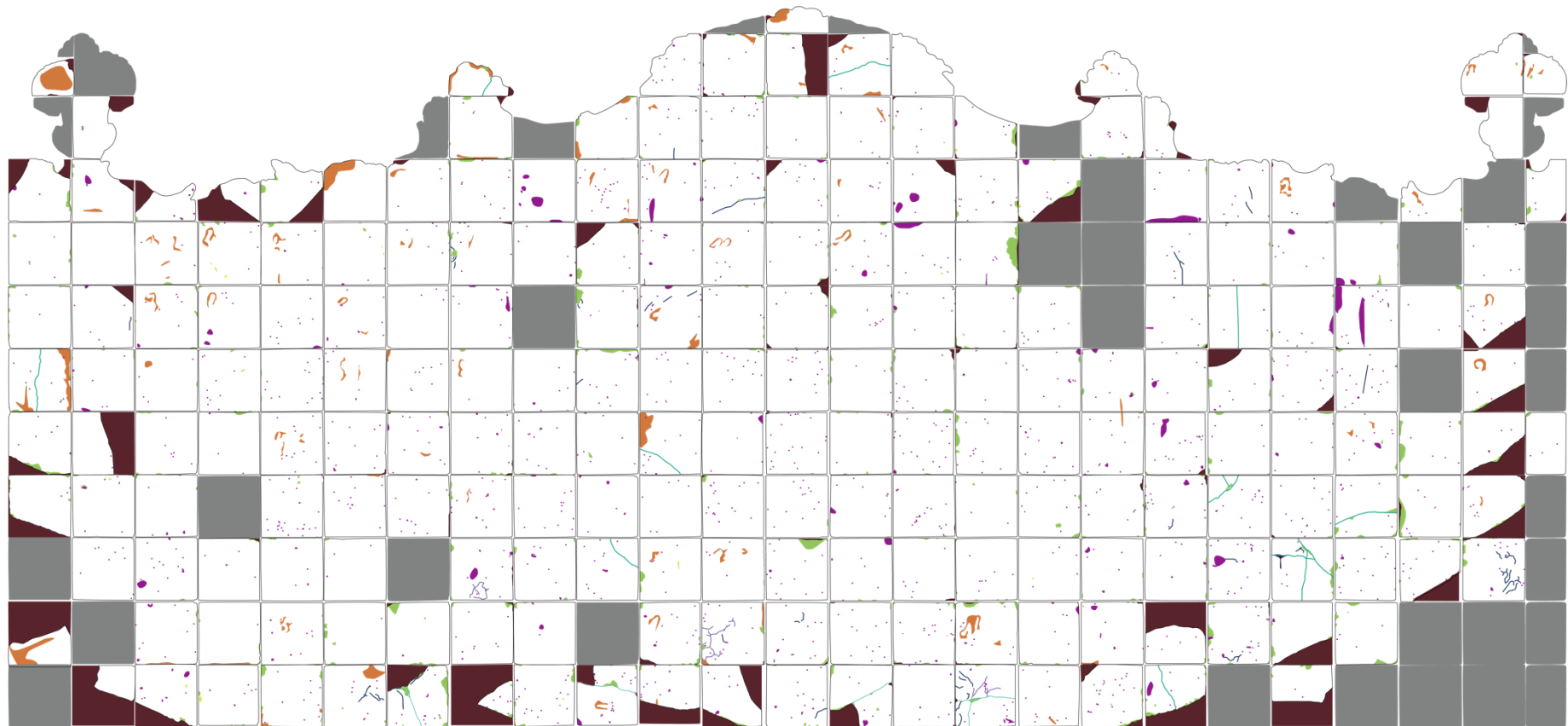


Figura 57 - Mapeamento de danos e patologias do painel "milagre da mula".

- | | | | |
|--|-------------------|--|--|
| | LACUNAS | | SUJIDADE E POEIRAS |
| | FRATURAS | | VESTÍGIOS DE TINTA |
| | FISSURAS | | VESTÍGIOS DE RESINA |
| | FALHAS DE VIDRADO | | MICROFISSURAS E CRAQUELET |
| | AZULEJOS EM FALTA | | DEFEITOS DE FABRICO:
- PICOS E BOLHAS;
- CRÁTERAS DE SUPERFÍCIE;
- PERDA DE BRILHO E VISIBILIDADE DA CHACOTA;
- ENROLAMENTO E RETRAÇÃO DO VIDRADO. |

V.2. Proposta de tratamento

Realizado o levantamento e diagnóstico do estado de conservação da obra em estudo, procedeu-se à elaboração da proposta de tratamento mais adequada. A determinação da metodologia de intervenção apoiou-se nos princípios fundamentais da conservação e restauro e nos requisitos do museu para a conservação e restauro de painéis que viram a ser expostos ao público, ou seja, apesar do conservador-restaurador dever sempre visar pela intervenção mínima é necessário ter em conta o cliente e/ou público alvo, que neste caso se trata do Museu. Ao contrário do que se possa pensar, os visitantes reagem negativamente às intervenções demasiado exaustivas e também nos casos em que os bens se encontrem bastante degradados, ou com uma leitura deficiente. Posto isto entendemos ser necessário chegar a um meio termo, ou seja, encontrar um tratamento que beneficie o objeto, nomeadamente na sua estabilização e devolução de leitura, dentro dos princípios éticos e deontológicos, e que assim agrade ao público que visita o MNAz.

Contudo, é necessário ter sempre em mente que a proposta apresentada poderá sofrer alterações aquando da realização da intervenção uma vez que no decorrer da mesma podem surgir novas informações e até modificações, na própria obra ou no contexto de integração/exposição, que impliquem a alteração de algum dos tratamentos.

Outro aspeto que se teve em conta no momento da definição da proposta de tratamento foi o facto de se tratar de um conjunto e não só o painel a intervencionar. Apesar dos restantes painéis não terem sido intervencionados no decorrer deste estágio, poderão sê-lo mais tarde e a metodologia escolhida deve ajustar-se ao conjunto.

Propôs-se então uma intervenção de conservação e restauro que garante a restituição da estabilidade física, estética e histórica da obra, cumprindo todos os critérios éticos da conservação e restauro.

Posto isto, propõe-se, inicialmente, para a intervenção do painel “milagre da mula” a **remoção de argamassas** envelhecidas do tardo e arestas da chacota. Esta ação pretende eliminar da chacota as matérias estranhas à mesma, revelando as marcas do tardo. Estas permitem identificar os azulejos pertencentes ao painel e a sua posição original, podendo ser confrontadas com as marcas de levantamento visíveis na superfície vidrada, facilitando a sua montagem. Após esta primeira limpeza do tardo será necessária a **identificação** de cada azulejo com etiquetas, onde é colocado a letra e o número de cota de cada um, e, caso exista, o código do painel em questão. Estas etiquetas permitem uma identificação mais fácil e

rápida dos azulejos e uma organização no que diz respeito ao seu armazenamento e posterior montagem.

Posteriormente requer-se a **limpeza superficial do vidro** de cada um dos azulejos do conjunto azulejar. Esta limpeza terá por fim não só a remoção de poeiras e sujidade, como a eliminação das marcas de levantamento que terão sido documentadas gráfica e fotograficamente, não tendo mais utilidade após a conclusão desse processo.

De seguida pretende-se a **lavagem** de todos os azulejos com água corrente. Esta ação vem completar a remoção de argamassas uma vez que essa deixará sempre restos de poeiras e sujidade e ainda alguns restos de argamassa, que a lavagem irá eliminar.

Concluído o processo de limpeza haverá espaço para a **revisão de colagens provisórias** realizadas aquando o levantamento do painel, se necessário estas poderão ser desfeitas e coladas novamente. Neste painel não se verifica a necessidade de fixação de vidro.

Concluída a revisão das colagens provisórias haverá espaço para a **reconstituição volumétrica** necessária nas zonas de lacuna. Esses preenchimentos visam devolver leitura ao painel, nas zonas onde a rutura é demasiado evidente, desviando a atenção do observador para o todo, minimizando o impacto destes danos na leitura do painel. A reconstituição volumétrica de um azulejo difere as suas técnicas tendo em conta a localização, extensão e tipo de lacunas presentes no mesmo, podendo ser realizada através da aplicação de materiais de preenchimento comerciais ou produzidos pelo técnico, denominada “a frio”, ou ainda pela utilização de fragmentos cerâmicos vidro, produzidos através dos processos tradicionais de fabrico, designada restauro “a quente” (MENDES et al, 2012; FERRAZ et al, 2012).

De seguida, as zonas preenchidas serão **reintegradas cromaticamente**, tendo em conta o todo, isto é, o desenho deve ser realizado dando seguimento ao azulejo anterior e ao seguinte, ao superior e ao inferior, sendo por vezes um desafio. Neste caso não se trata de um tratamento meramente estético, mas fundamental para a leitura final do objeto se tornar compreendida e clara. Deste modo, e pelos motivos referidos em cima, pretende-se uma reintegração mimética e impercetível ao “olhar destreinado”. Este processo necessitará, posteriormente de uma camada de proteção que impermeabilizará a pintura, deixando-a preservada e com superfície “brilhante” semelhante à do vidro.

Por fim, o painel será montado sobre uma placa acrílica, estando pronto para integrar numa futura exposição.

V.3. Intervenção realizada

Seguindo a proposta de tratamento, a **remoção das argamassas** envelhecidas do tardo e das arestas de cada azulejo foi o primeiro processo de intervenção realizado. Este processo teve como objetivo a eliminação todas as argamassas da chacota dos azulejos, removendo ainda poeiras e sujidade, de forma a evidenciar as marcas de tardo de cada azulejo (letra + número + código).

A remoção de argamassas (Figura 58) foi executada com o auxílio de um bisturi de cabo número 3 com lâmina 10 para as arestas e para o tardo utilizou-se um bisturi de cabo número 4 com lâmina 20. A limpeza foi ainda aprimorada com escovas para remoção de poeiras provenientes da remoção da argamassa.



Figura 58 - Remoção de argamassas, poeiras e sujidade do tardo e arestas dos azulejos com auxílio de bisturi e escova.

Após a total remoção das argamassas, cada azulejo foi identificado com uma etiqueta (Figura 59), onde se pode ler a letra e o número ao qual corresponde o azulejo, de acordo com as marcas de tardo, o que poderá ser alterado caso essas marcas estejam, por algum motivo, incorretas. Este painel é o único da série que não possui código no tardo, possivelmente esse facto justifica-se pela posição em que estaria na arquitetura, não sendo necessário tal código.



Figura 59 - Identificação dos azulejos com etiquetas.

A maioria dos azulejos fragmentados encontravam-se com colagens provisórias, realizadas, muito provavelmente, aquando o levantamento dos mesmos. A “união dos fragmentos com uma substância de propriedades adesivas, para a reconstituição da forma do objeto (...) quando inadequadamente realizada poderá conduzir à deterioração parcial ou total da peça” (MÂNTUA, 2007). Deste modo, as **colagens provisórias** foram **revistas**, reconhecendo-se alguma falta de alinhamento nas mesmas, houve a necessidade de as **descolar**

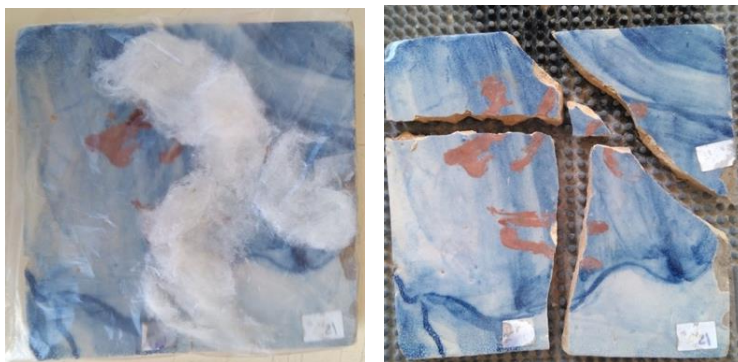


Figura 60 - Descolagem das colagens provisórias com "camas" de algodão.

(Figura 60) e realizar uma **nova união de fragmentos**. As descargas foram realizadas colocando uma cama de algodão e acetona sobre as fraturas, os azulejos a separar foram ainda postos dentro de um saco de plástico bem fechado, no momento em que a acetona reage com a cola os



Figura 61 - Remoção dos vestígios de adesivo após a descargagem com cotonete embebido em acetona.

fragmentos separam-se. De seguida, as zonas de fragmentação foram limpas por ainda se encontrarem vestígios de adesivo, esta ação foi também realizada com acetona em cotonete (Figura 61).

Os **fragmentos** anteriormente separados foram novamente **unidos** com Paraloid B72⁵ a 70% em acetona. O Paraloid é um adesivo que se dissolve facilmente em acetona, uma vez que possui propriedade termoplásticas, este pode ser flexível com o calor, algo que se pode manifestar útil, durante o processo de colagem, para o realinhamento de fragmentos

⁵ O Paraloid B-72® é um copolímero de acrilato de metilo e metacrilato de etilo bastante utilizado nos últimos anos por conservadores-restauradores devido às suas boas propriedades de envelhecimento e facilidade de utilização (ALMEIDA, 2011).

durante o processo de colagem (LIMA, 2005). A colagem foi executada com a utilização de um pincel embebido na mistura de Paraloid em acetona (Figura 62), aplicando o mesmo nas as zonas de fratura. Ambas as partes são unidas de forma à fratura se tornar o mais invisível possível, isto é, fazendo com que as duas zonas sejam coladas exatamente paralelas e direitas, de seguida faz-se pressão com as mãos de forma perpendicular à colagem (Figura 62). Por fim, o azulejo colado foi colocado numa caixa de areia, com a zona menor da fratura fora da areia, deixando secar (Figura 63). Aquando o momento da junção dos dois fragmentos, o adesivo ainda líquido deve ser limpo para evitar que este seque sobre o vidro e/ou chacota. Após a colagem o pincel utilizado deve ser limpo em



Figura 62 – De cima para baixo: colagem dos fragmentos com Paraloid em acetona e pincel; união dos fragmentos perpendicularmente aplicando pressão.



Figura 63 - Azulejo a secar em areia após colagem.

acetona de forma a ser possível a sua utilização noutra colagem futura.

A limpeza de poeiras e sujidade da superfície vidrada pretende remover todas as películas de sujidade e poeiras agregadas à superfície, que possam alterar química,

física ou esteticamente o revestimento e homogeneizar a leitura estética do conjunto azulejar. Esta deve ter em conta uma metodologia crítica e rigorosa consciência das alterações observadas, para desta forma determinar o método de limpeza mais adequado e a sua viabilidade (FEIFFER, 1997). A limpeza foi realizada com cotonete embebido numa mistura de solventes: água (50%), teepol (2 a 3 gotas para um recipiente de 200ml) e álcool (50%) (Figura 64), a água com teepol é utilizada como detergente, tendo o álcool a função de fazer com que a mistura evapore mais rapidamente da superfície vidrada. Este tratamento pretendia não só a remoção da sujidade, bem como das marcas de levantamento pintadas a tinta vermelha sobre o mesmo. Uma vez que a tinta sobre o vidro se encontrava bastante agregada ao mesmo, não fora uma remoção fácil apenas com a mistura de solventes escolhida, uma vez que essa apenas amolecia a tinta, não removendo por completo. Deste

modo, aliado à solução de água, teepol e álcool, houve a necessidade da utilização de bisturi para raspar algumas zonas de tinta (Figura 64). A utilização do bisturi foi feita com o maior cuidado, raspando o mesmo de forma horizontal e paralela ao azulejo, suavemente sem deixar que o mesmo chegasse ao vidro.



Figura 64 - Limpeza da superfície vidrada com o auxílio de cotonete e bisturi.

Após a remoção de argamassas e limpeza de sujidade e poeiras da superfície vidrada do azulejo houve a necessidade de **lavar as chacotas dos azulejos**. Esta ação permite a remoção de algumas poeiras e restos de argamassa deixados pela sua remoção e ainda a remoção de alguma sujidade que a remoção de argamassas não permitiu retirar na sua totalidade ou sujidade originada pela limpeza de vidro através de escorrências e contaminação. A **lavagem e limpeza do tardoz** e das arestas da chacota foi realizada colocando o azulejo debaixo de água fria corrente, escovando-o (Figura 65). Após a lavagem os azulejos foram colocados num escurridor deixando o tardoz virado para cima, secando à temperatura ambiente.



Figura 65 - Limpeza da chacota dos azulejos com água corrente e escova.

Terminados os tratamentos relativos à limpeza do painel, este fora novamente montado de forma a

serem **seleccionados** os azulejos que necessitariam de **reintegração volumétrica**. Esta seleção é feita de acordo com a leitura do painel, isto é, apenas as lacunas que podem

perturbar a leitura, ou que se tornam demasiado evidentes e chamativas são necessárias preencher, uma vez que existem lacunas que devem permanecer tal como se encontram, não sendo o objetivo do restauro deixar um painel do século XVIII totalmente novo, mas sim recuperar e conservar o necessário para que este não perca a sua leitura e função mas sem nunca deixar de se notar os três séculos que já passaram por ele. Os materiais de preenchimento utilizados no restauro “a frio” têm a capacidade de preencher a área de lacuna, moldando-se à mesma, sendo aplicados diretamente sobre o corpo cerâmico, comportando-se como um sistema de camada múltiplas, de fácil adesão ao mesmo (GRISWOLD & URICHECK, 1998)

Os azulejos foram divididos pela extensão e localização das lacunas, de modo a serem realizadas **reconstituições volumétricas** utilizando duas técnicas: “**a frio**” e “**a quente**”. A técnica de restauro a “frio” compreende a utilização de materiais de preenchimento, essencialmente gesso e outros à base de gesso, pastas epóxicas e resinas variadas, com ou sem cargas adicionadas utilizadas para alterar a cor e/ou viscosidade. A seleção do tipo de material de preenchimento a utilizar numa reconstituição volumétrica vai de encontro com a fácil trabalhabilidade do material, compatibilidade com o corpo cerâmico, reversibilidade e durabilidade, mantendo as suas características físicas e químicas a longo prazo (MENDES et al, 2016). Para o preenchimento das zonas de lacunas de menor dimensão e que possuíam ainda chacota foi utilizado Aguaplast® (Figura 66), uma pasta



Figura 66 - Preenchimentos com pasta de preenchimento Aguaplast®.

comercial, já preparada de modo a garantir uma fácil aplicação (MENDES et al, 2012; PEREIRA et al, 2012). Esta é aplicada sobre a chacota com uma espátula, podendo ser adicionado um pouco de água para facilitar o seu manuseamento, deve ser colocada deixando

uma espessura ligeiramente mais alta que o vidrado. Uma pasta deste tipo reage por adição, após a secagem, a pasta torna-se rija permitindo o seu **nivelamento** com papel abrasivo de diferentes durezas (400, 600, 800 e 1000), dependendo da área e espessura a nivelar (Figura 67).



Figura 67 - Esquerda: nivelamento do preenchimento com papel abrasivo. Esquerda: superfície nivelada ao nível do vidrado.

As **reconstituições volumétricas** realizada a **gesso** são, por comparação com a pasta de preenchimento, um pouco mais trabalhosas. Estes pretendem preencher zonas de lacuna de maior dimensão que muitas vezes não possuem chacota, ou seja, zonas fragmentadas. A realização deste tipo de preenchimento requer os seguintes materiais: cera de dentista, jato de ar quente, pó de gesso comercial, água fria. Inicialmente a cera de dentista foi aquecida com o jato de ar quente de modo a tornar-se maleável para ser moldada à lacuna, adquirindo a forma da mesma. Após o molde feito e colocado na zona a preencher foi feito o gesso, para o gesso, colocou-se água numa taça e de seguida adicionou-se o pó de gesso até formar uma “ilha”, a mistura de água e pó de gesso foi mexido com os dedos de forma regular e rápida até haja homogeneização (Figura 68). Sabemos que o gesso está pronto quando começamos a sentir que este está “quente”, sendo vertido de seguida para o molde anteriormente colocado na zona de lacuna (Figura 68). Antes de reagir completamente retirou-se, com o bisturi o excesso dos preenchimentos feitos a gesso (Figura 69). Depois de secos, foram nivelados com o auxílio de bisturi, primeiramente, e de seguida

de ar quente, pó de gesso comercial, água fria. Inicialmente a cera de dentista foi aquecida com o jato de ar quente de modo a tornar-se maleável para ser moldada à lacuna, adquirindo a forma da mesma. Após o molde feito e colocado na zona a preencher foi feito o gesso, para o gesso, colocou-se água numa taça e de seguida adicionou-se o pó de gesso até formar uma “ilha”, a mistura de água e pó de gesso foi mexido com os dedos de forma regular e rápida até haja homogeneização (Figura 68). Sabemos que o gesso está pronto quando começamos a sentir que este está “quente”, sendo vertido de seguida para o molde anteriormente colocado na zona de lacuna (Figura 68). Antes de reagir completamente retirou-se, com o bisturi o excesso dos preenchimentos feitos a gesso (Figura 69). Depois de secos, foram nivelados com o auxílio de bisturi, primeiramente, e de seguida



Figura 68 - Cima: preparação do gesso e preenchimento das zonas de lacuna. Baixo: secagem dos preenchimentos com gesso e desbaste do excesso.

com papéis abrasivos de várias durezas. O nivelamento pretende deixar a superfície lisa e nivelada com o vidro (Figura 69).

O **restauro “a frio”** é regularmente utilizado na área de azulejaria, aquando a realização de intervenções de conservação e restauro, por ser revelar um processo simples



Figura 69 - Da esquerda para a direita: preenchimento a gesso seco; nivelamento com bisturi; nivelamento com papel abrasivo.

que alcança bons resultados (MENDES et al, 2012; ROSA et al, 2012; MENDES et al, 2015; MENDES et al, 2016). Contudo, esta técnica deve ser utilizada em áreas de lacuna com dimensões reduzidas e quando os azulejos não se encontram num ambiente húmido, podendo originar o aparecimento de sais solúveis (BUYS & OAKLEY, 2003). No caso de um ambiente museológico, onde seja possível conter a humidade relativa do ar, este problema é facilmente controlado e previne-se a sua degradação (ALMEIDA,2011).

A execução do **restauro “a quente”** como técnica de reconstituição volumétrica não foi possível de realizar durante o estágio, contudo será de certo concretizado assim que possível pelo Museu Nacional do Azulejo.

A **reintegração cromática** foi realizada segundo a metodologia adotada pelo MNAz (ESTEVES & MIMOSO, 2014), optando-se pela reintegração mimética, tentando dar continuidade aos motivos recriados no painel, contudo, evitando a criação de elementos dos quais se desconhecia a sua continuidade. Estas devem não só permitir a fácil leitura do conjunto, como devem ser perceptíveis ao olhar “treinado”, mas não demasiado para que o visitante se sinta confortável a observar a obra. É igualmente importante que o observador perceba a autenticidade do bem, logo é marcante reconhecer a sua antiguidade e ainda assim agradável ao olhar. A reintegração foi realizada com tintas acrílicas de várias cores, permitindo a sua fácil remoção se assim necessário. A mistura das cores foi realizada na

paleta (Figura 70), tentando a melhor aproximação de cores utilizada nos azulejos originais. Primeiro foi dado um tom base sobre o preenchimento (Figura 70), tom o mais próximo possível ao branco do azulejo e de seguida foram sobrepostos vários tons de azul tentando chegar o mais possível à tonalidade pretendida. Para a reintegração cromática foi necessário utilizar os azulejos em torno do azulejo com os preenchimentos para que o desenho mostre continuidade (Figura 70 e 71). Em alguns casos foi necessário a transposição dos motivos de um azulejo para outro com o auxílio de papel vegetal (Figura 71).

Também algumas zonas da chacota preenchida foram reintegradas com um tom neutro similar ao da chacota dos azulejos (Figura 71) de modo a eliminar o contraste da pasta de preenchimento e gesso brancos para o tom acastanhado da mesma.



Figura 70 - Da esquerda para a direita: mistura de tinta na paleta; aplicação do tom base na zona a reintegrar; reintegração seguindo os motivos do painel.



Figura 71 - Da esquerda para a direita: reintegração cromática seguindo os motivos do painel; utilização do papel vegetal para transpor desenho para reintegração cromática; reintegração cromática do tardo.

Por fim, fora aplicada uma **camada de proteção** sobre as zonas reintegradas cromaticamente. Esta ação foi realizada com cera microcristalina aplicada com o dedo (Figura 72). Após a sua aplicação é necessário esperar que esta seque durante alguns



Figura 72 - Aplicação da cera microcristalina para a camada de proteção e utilização de pano de camurça para "puxar" lustre.

segundos antes de aplicar um pano de camurça sobre a cera fazendo movimentos circulares com a mão de modo a “puxar lustre” a cera, resultando numa superfície brilhante aproximada ao vidro dos azulejos (Figura 72).

Na figura seguinte (Figura 73) podemos observar o resultado final da intervenção realizada ao painel “milagre da mula”, realça-se que este necessitará ainda de restauro “a quente” para as zonas de maior lacuna e para colmatar zonas onde não se encontram os azulejos originais. Apresenta-se ainda algumas imagens de pormenor do antes e depois (Figuras 74 a 79).

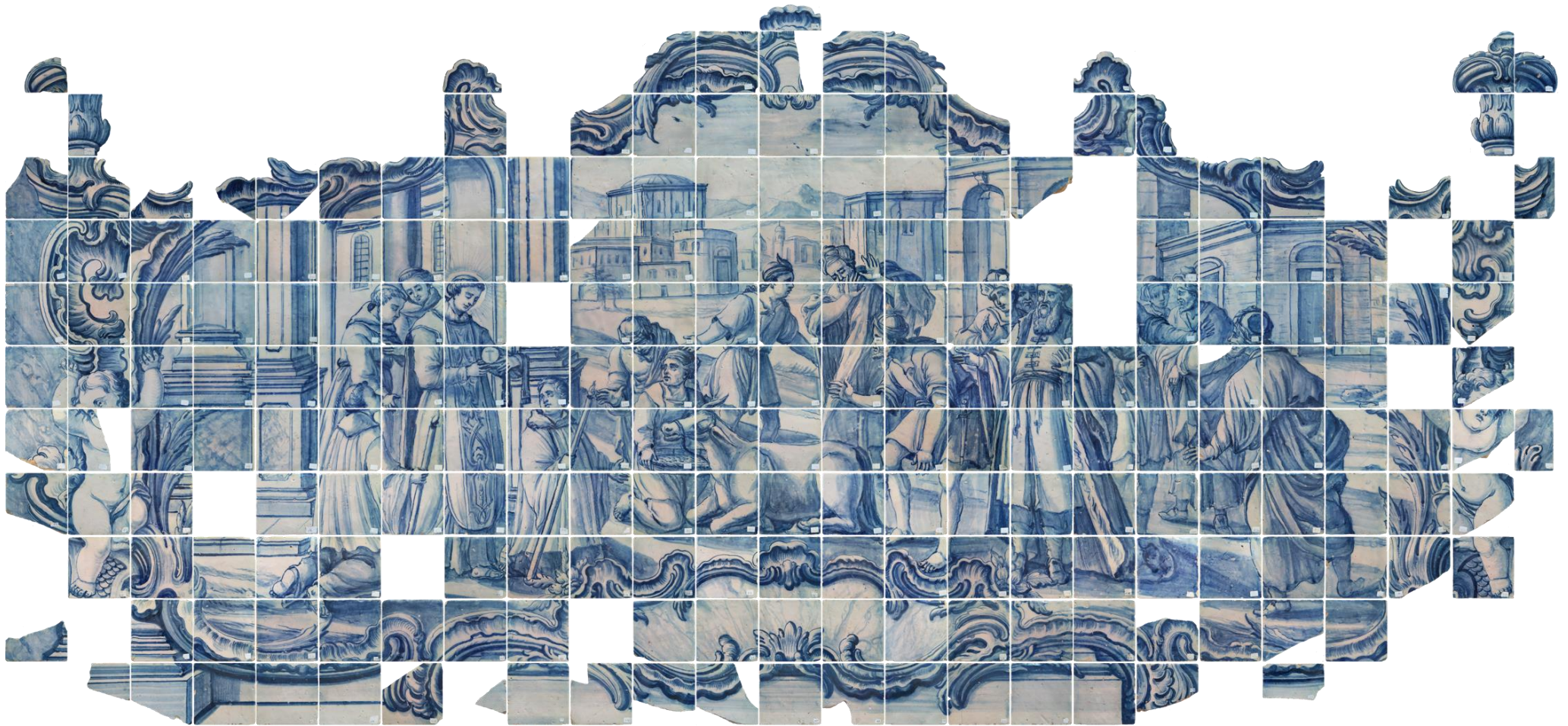


Figura 73 - Painel "milagre da mula" após intervenção de conservação e restauro.

ANTES



Figura 74 - Lado esquerdo do painel: antes.

DEPOIS



Figura 75 - Lado direito do painel: depois.

ANTES



Figura 76 - Centro do painel: antes.

DEPOIS



Figura 77 - Centro do painel: depois.

ANTES

DEPOIS

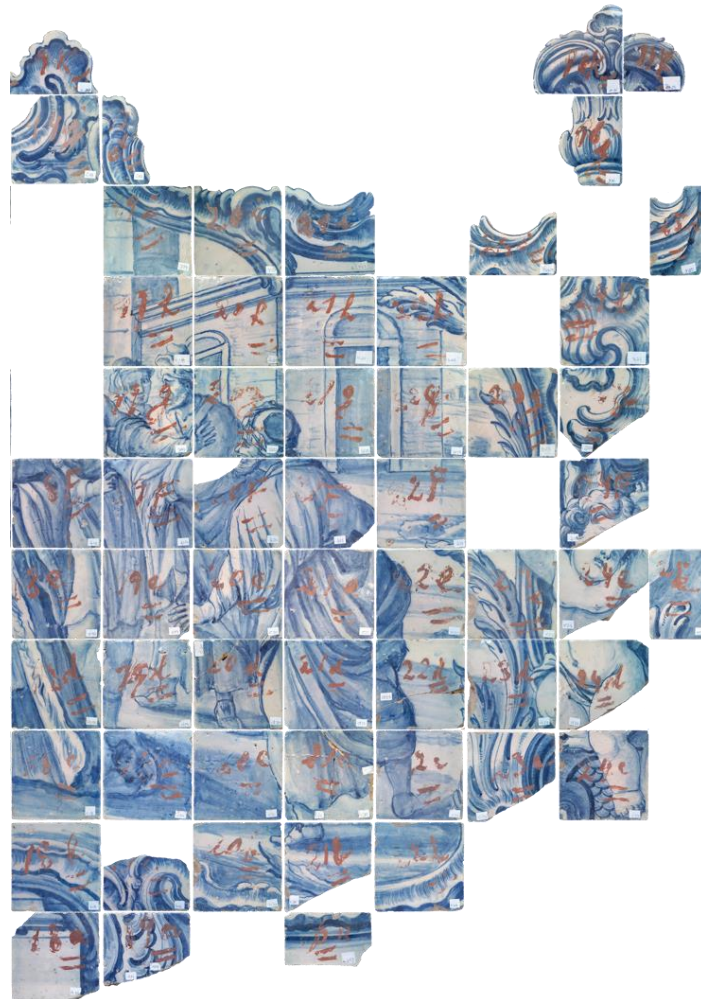


Figura 78 - Lado direito do painel: antes.

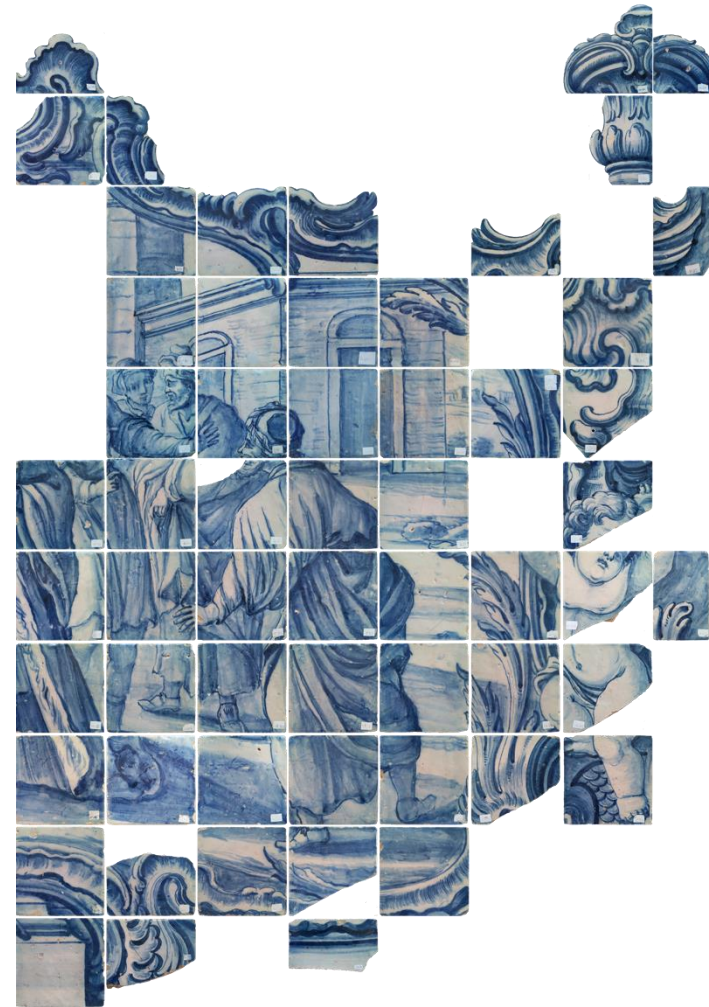


Figura 79 - Lado direito do painel: depois.

Capítulo VI – Estado atual e futuro da série de Santo António

Após a conclusão da intervenção ao painel de maiores dimensões, podemos fazer um apanhado do estado atual do conjunto e apontar quais as expectativas para o mesmo, a curto e longo prazo.

Em primeiro lugar, como se pode constatar no capítulo anterior, a intervenção no painel “milagre da mula” terá ficado por finalizar. Deste modo, espera-se que a curto prazo, seja realizado o restauro a quente nas zonas de inexistência de azulejos, proposto no plano de tratamento, utilizando os materiais mais adequados e compatíveis quer com o painel, quer com o propósito que irá servir. Ainda, se possível, seria uma mais valia dar seguimento à procura e triagem de azulejos e fragmentos que poderão dar continuidade e leitura ao bem, evitando assim a produção de novos azulejos para completar as lacunas do mesmo. Ainda, especta-se a montagem do mesmo num suporte acrílico de forma a que o seu armazenamento se torne mais seguro e se encontre pronto para poder integrar uma exposição futura.

Relativamente ao conjunto, foi possível no decorrer do estágio, recolher alguns azulejos e fragmentos ainda por identificar, juntando-os aos respetivos painéis. Infelizmente, alguns ainda se mostram bastante incompletos, não tendo sido acrescentados quaisquer elementos aos painéis 1 e 6. A triagem serviu também para eliminar alguns azulejos que se encontravam mal identificados e que acabaram por ser excluídos com o conjunto e ainda ordenar outros. Através do registo fotográfico, elaborado antes e depois da triagem, é possível confrontar as alterações nos painéis derivados da mesma (Figuras 80 a 89).

Para o conjunto não foi elaborada qualquer proposta de intervenção, contudo, espera-se que o mesmo seja intervencionado em breve e que os tratamentos de conservação e restauro vão de encontro com os realizados ao painel “milagre da mula”, de modo a que seja claro que todos pertencem à mesma série, não havendo discrepâncias nos materiais, técnicas e métodos utilizados.

Também para o conjunto seria importante seguir com a procura e triagem de azulejos. A possibilidade de completar alguns dos painéis seria uma valiosa dádiva ao conjunto, preservando a sua autenticidade e evitando a produção de réplicas para colmatar as atuais lacunas. Ainda, historicamente, este conjunto ganhará maior enriquecimento se o estudo do mesmo for prosseguido, apesar de não terem sido encontradas, até então, gravuras e documentação relevante não significa que não exista.

De uma forma geral, esta série ainda carece de algum trabalho que poderá ser realizado pelo museu a curto e a longo prazo, dando a oportunidade de salvaguardar, preservar e futuramente expor, um conjunto de algum interesse que não deve ser esquecido pelo tempo.

Ainda, a longo prazo, seria aliciante, como proposta de musealização, a exposição deste conjunto cristalizando o momento anterior ao levantamento do mesmo, seguindo a proposta espacial apresentada neste trabalho. Essa exposição poderia ser realizada com os painéis ainda por completar, imortalizando e recriando esse momento, esta é uma proposta que poderia chocar o visitante, mas que teriam o objetivo de sensibilizar o mesmo para a realidade da passagem do tempo pelos bens e o que acontece quando estes acabam por ser negligenciados. Possivelmente esta será uma sugestão um pouco arrojada, que de todo não compete ao conservador-restaurador, contudo, volto a frisar, seria bastante interessante.

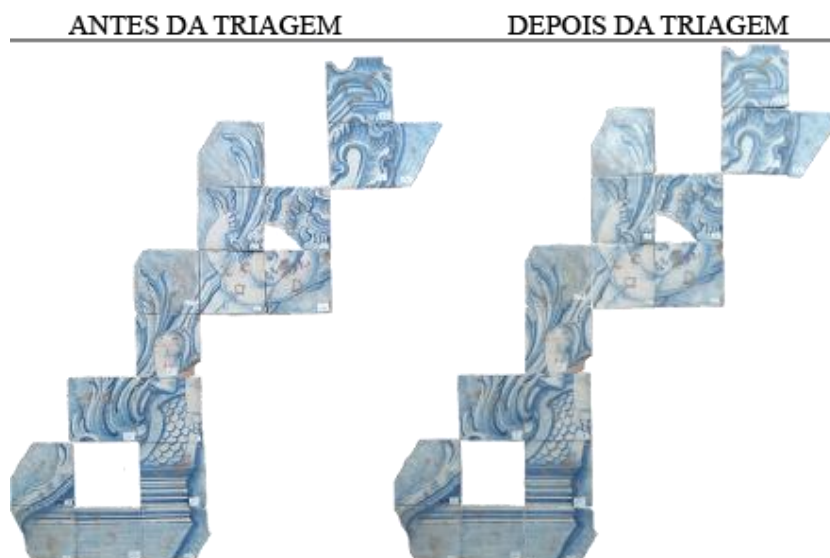


Figura 80 - Painel 1 antes e depois da triagem

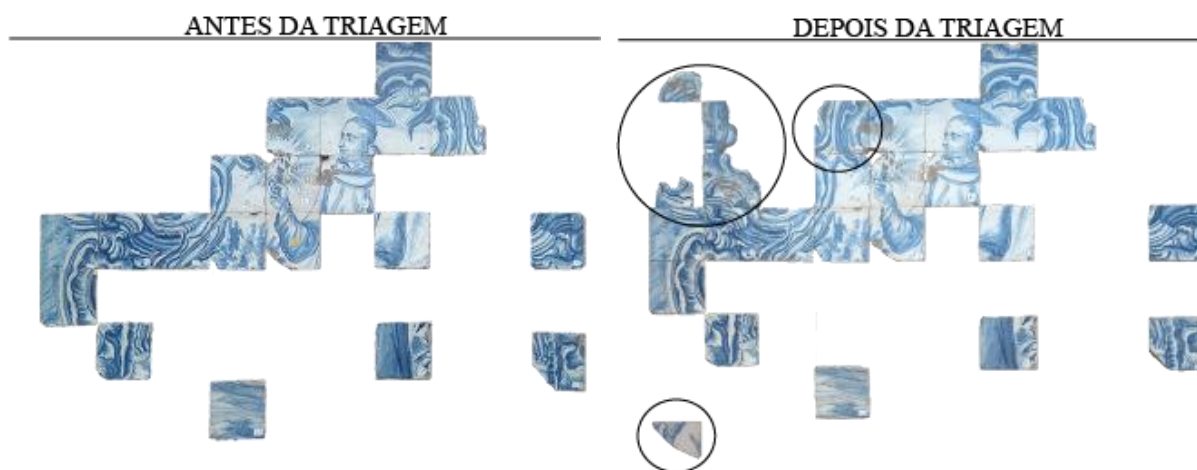


Figura 81 - Painel a antes e depois da triagem

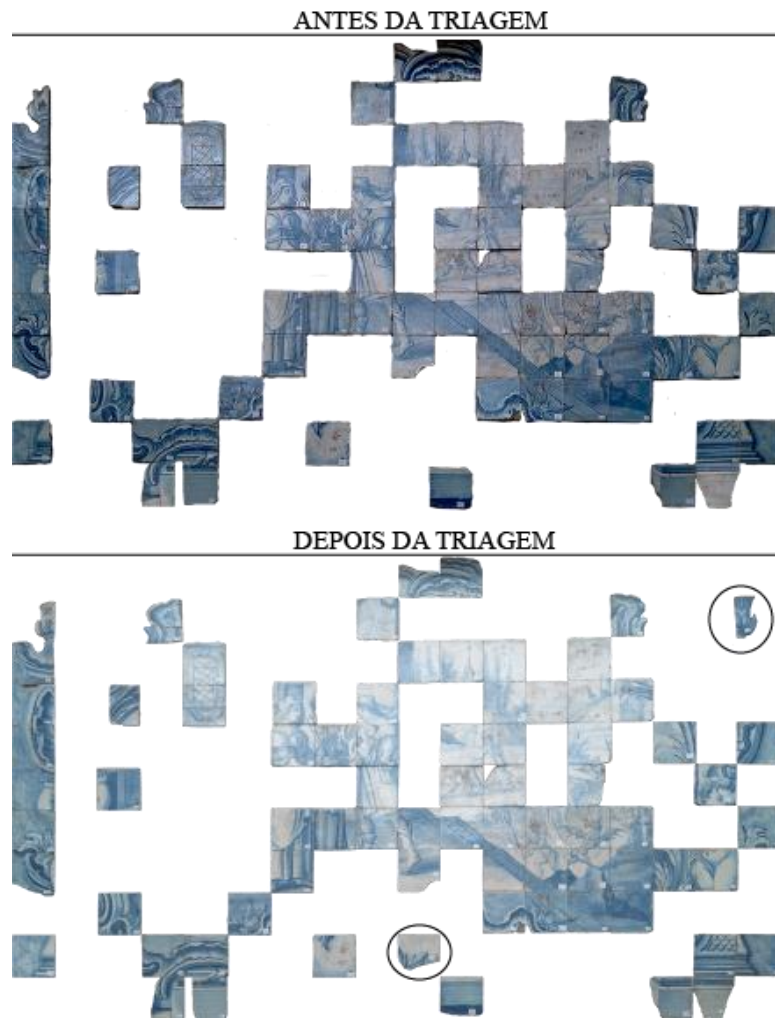


Figura 82 - Painel 2 antes e depois da triagem

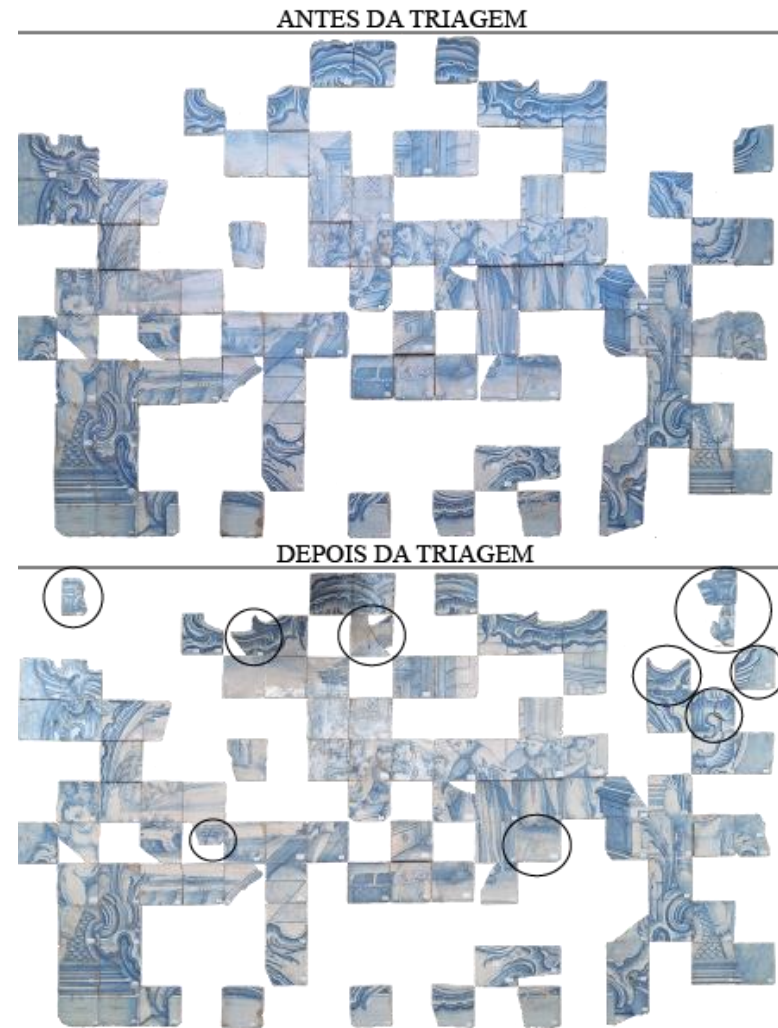


Figura 83 - Painel b antes e depois da triagem

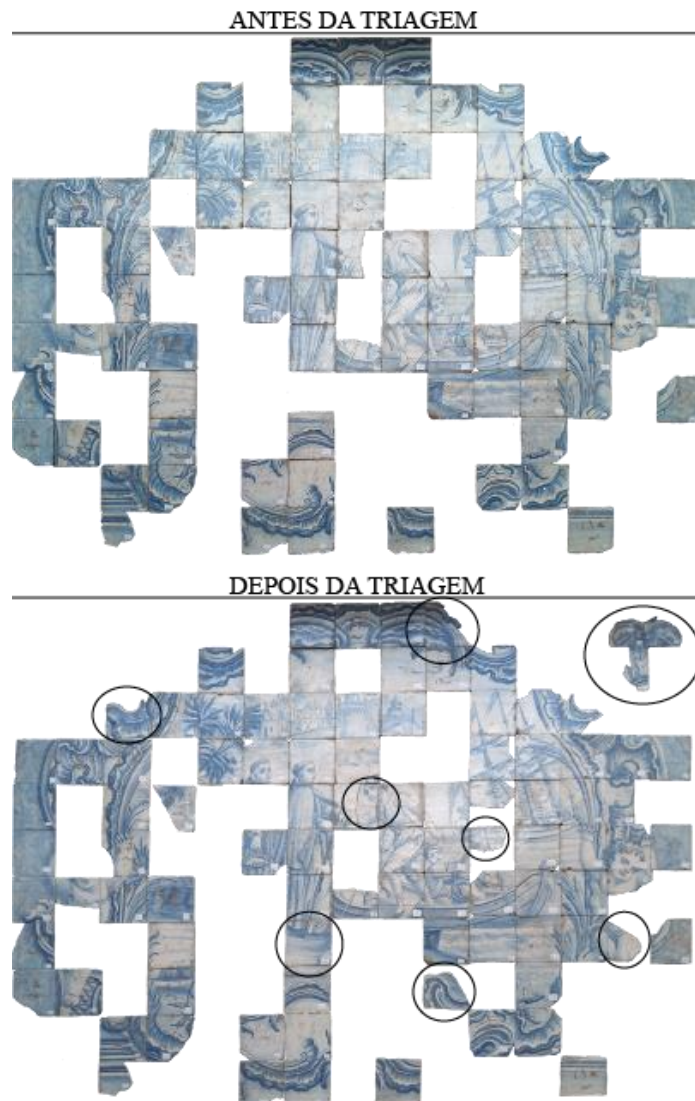


Figura 84 - Painel c antes e depois da triagem



Figura 85 - Painel 6 antes e depois da triagem

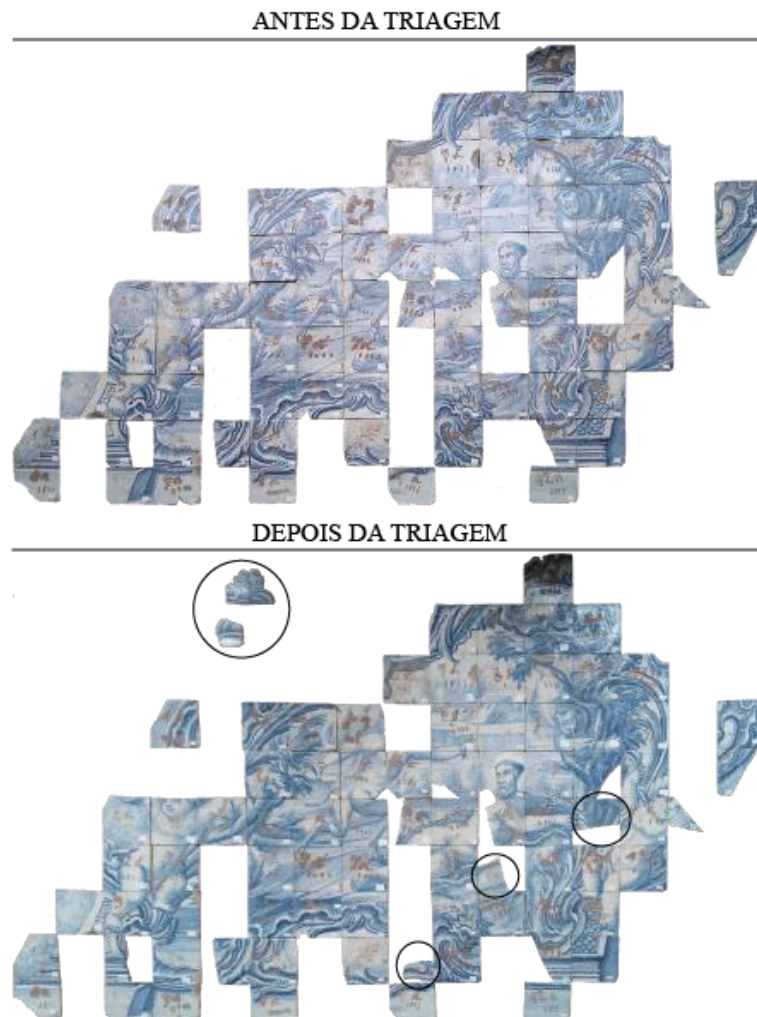


Figura 86 - Painel 4 antes e depois da triagem

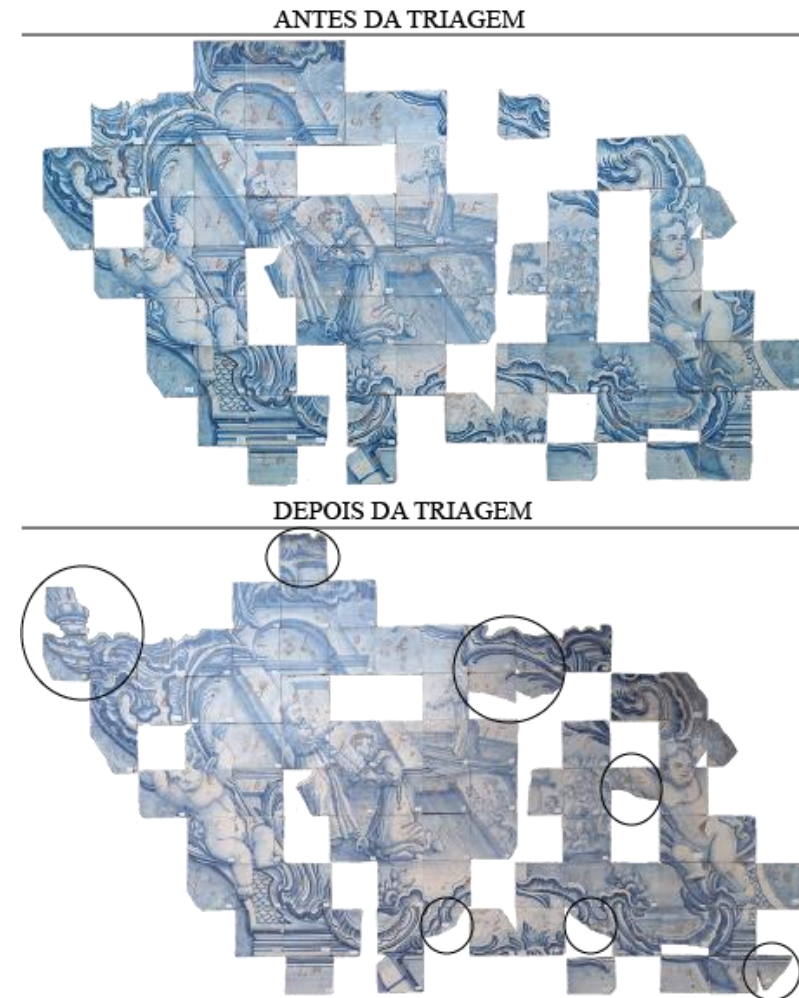


Figura 87 - Painel d antes e depois da triagem

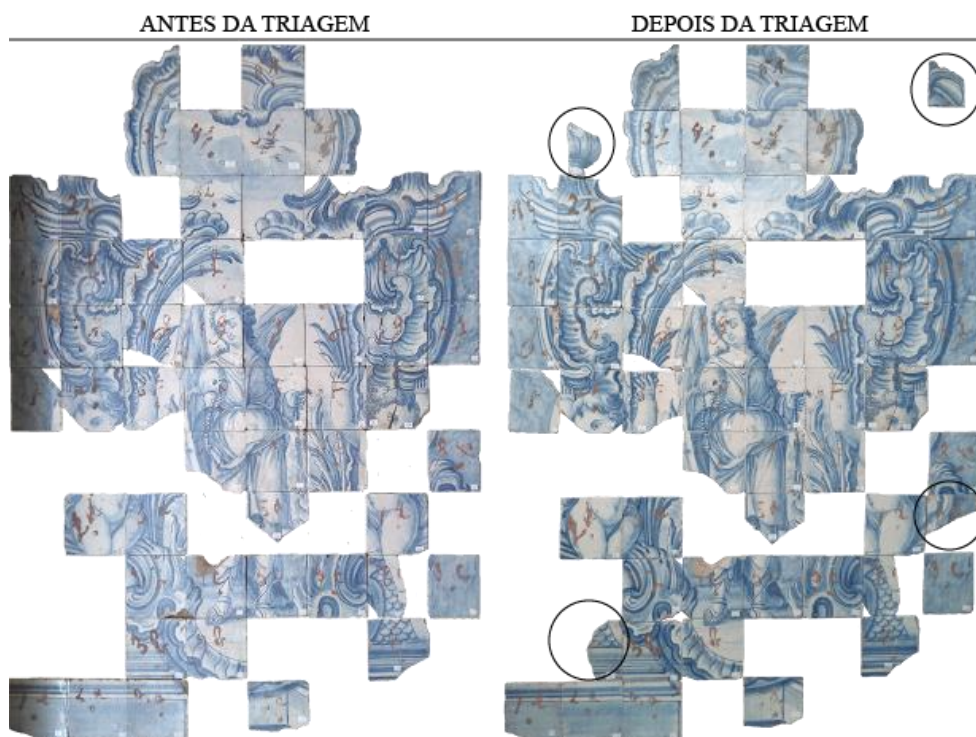


Figura 88 - Painel 5 antes e depois da triagem

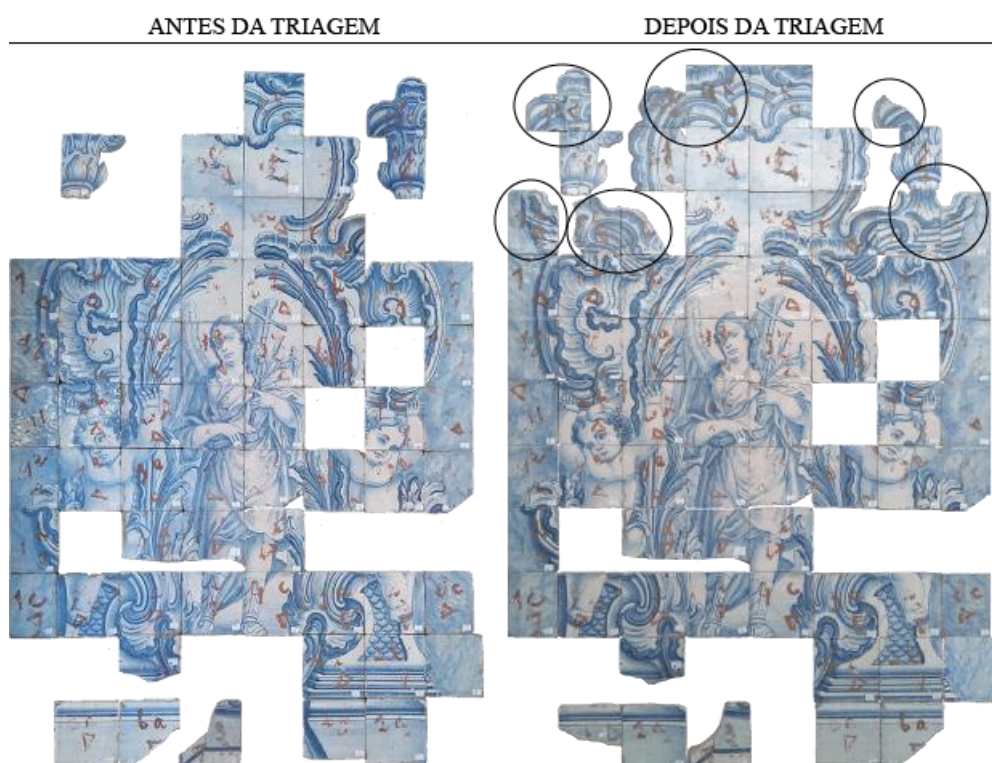


Figura 89 - Painel e antes e depois da triagem

Conclusão

A realização do estágio no MNAz permitiu a aquisição de novos conhecimentos teórico-práticos na área da conservação e restauro, reconhecendo a experiência de trabalhar num departamento de conservação e restauro inserido numa instituição nacional e a perceção do mundo museológico.

O relatório apresentado evidencia e descreve o trabalho realizado ao longo desse estágio, porém, é difícil conseguir colocar tudo no papel. Nem todas as etapas foram fáceis, o que se revelou um trabalho mais aliciante e enriquecedor. No que diz respeito à prática podemos referenciar a triagem, por exemplo, pela dificuldade de selecionar os fragmentos e até mesmo os azulejos corretos e pertencentes à série em estudo, devido à infinidade de fragmentos de outros painéis similares à mesma, daí poder dizer-se que possivelmente existiram mais partes desta série pelo museu, em caixotes, em reservas, em qualquer lado na verdade. Outra dificuldade terá sido a reintegração cromática, não a pintura propriamente dita, mas sim a execução da mistura de cores na paleta, sendo que a dosagem certa e a seleção de cores utilizadas é algo que é adquirido com o tempo e diferente de pessoa para pessoa. Chegar à cor mais parecida possível ao original terá sido um desafio, contudo, o desafio fora conseguido com bastante esforço e dedicação.

No que se refere à parte teórica, o desafio terá sido a inexistência de informação relativa a estes painéis, essa carência de informação, documentação e inventariação terá sido desgastante pelas horas perdidas à procura de algo que nunca fora encontrado, porém, não terão sido totalmente perdidas, tendo sido a muito valorizada a aprendizagem sobre esta temática e a utilização deste tipo de painéis no século XVIII, que era imensa, mas distinta. Durante a pesquisa, foi também possível identificar alguns edifícios franciscanos que terão sido demolidos e outros que hoje em dia servem outro fim. Foi realmente uma pena não conseguir chegar ao espaço original, ao artista que os produziu e às gravuras.

Neste trabalho foi possível projetar as principais funções de um conservador-restaurador, que para além da parte interventiva, já realizada pelo técnico de conservação e restauro, o estudo e reconhecimento de um conjunto deste tipo é uma das grandes diferenças de um para o outro, sendo o conservador-restaurador responsável por olhar para o todo e não negligenciar numa das partes, não se cingindo apenas ao restauro de bens, mas também a compreender e fazer ligações. Penso que a mais valia deste trabalho terá sido ligar todo o

conjunto, acabando por conseguir projetar uma montagem hipotética, mas com algum fundamento.

Por fim, apenas realço que apesar de não ter concluído a intervenção no painel “milagre da mula” por motivos que me são alheios, sinto um enorme orgulho em ter participado na conservação e restauro do mesmo com o apoio de toda a equipa do MNAz e espero um dia poder vê-lo numa exposição.

Referências bibliográficas

1. ALMEIDA, José A. F. de et al – **Tesouros artísticos de Portugal**. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1976.
2. ALMEIDA, Shari Carneiro – Caracterização material e conservação e restauro de um painel de azulejos do séc. CVII do ecomuseu do seixal, Portugal. Lisboa: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Dissertação de mestrado.
3. Armstrong, Regis J. et al - **The franciscan tradition**. 1ª ed. Collegeville: Liturgical Press, 2010. 216 p. ISBN: 978-0-8146-3030-3.
4. AZEVEDO, D. Carlos A. Moreira – Variantes iconográficas nas representações antonianas. *Cultura*. [Em linha]. Lisboa: Centro de História e da Cultura. ISSN: 2183-2021. vol: nº 27, 2013. atual. 28 Mai. 2013 [Consul. 6 Jul. 2018]. Disponível em WWW: <<http://journals.openedition.org/cultura/332>>.
5. Cf. BATORÉO, Manuel – **Pintura portuguesa do renascimento: o mestre da lourinhã**. Lisboa: Caleidoscópio, 2004. ISBN: 978-972-880-149-1.
6. BRANDI, Cesare - **Teoria do restauro**. 1ª ed. Alfragide: Edições Orion, 2006
7. BRITO, Maria de Lurdes Esteves – Estudo do fabrico e da degradação de azulejos portugueses históricos. Évora: Universidade de Évora, 2016. Tese de doutoramento.
8. BUYS, Susan; OAKLEY, Victoria - **The conservation and restoration of ceramics**. Oxford: Butterworth- Heinemann, 2003.
9. CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de – “O complexo construtivo franciscano de Olinda no Brasil colonial: aspectos sócio-urbanos, arquitetónicos e artísticos”. Brasil: IPHAN, 2006.
10. CARVALHO, Maria do Rosário Salema Cordeiro Correia – A pintura em Portugal [1675.1725]: autorias e biografias: um novo paradigma. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012. Tese de doutoramento.
11. COSTA, Rafael Costa – A sacristia do convento de São Francisco de Olinda. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017. Dissertação de mestrado.
12. DINIZ, Aldilene Marinho César Almeida – “Francisco de Assis e Antônio de Lisboa: questões acerca da iconografia dos santos franciscanos na igreja de Santo Antônio de Belém-PA: conhecimento histórico e diálogo social do XXVII Simpósio Nacional de História”. Natal: ANPUH, 2013.

13. ESTEVES, M.L.; MIMOSO, JM – “A abordagem estilística no restauro museológico de azulejos: proceedings of Congresso De Viollet Le Duc à Carta de Venezia”. Lisboa: LNEC 20-21, 2014.
14. FEIFFER, Cesare – **La conservazione delle superfici intonacate: il metodo e le tecniche**. 2ª ed. Milano: Skira editore, 1997. 216 p. ISBN: 88-8118-271-8.
15. FERGUSON, George – **Signs and symbols in christian art**. Oxford: Oxford University Press, 1959. 123 p. ISBN: 019-501-432-4
16. FERRAZ, Eduardo et al - Conceitos e sistematização da cerâmica clássica: matérias-primas e produtos. *Kéramica*. Coimbra: APICER. ISSN: 0871 - 780X. vol: nº 314 (2012) 6-19.
17. FERREIRA, André Filipe Santos – Análise de defeitos em vidrados de pavimento. Aveiro: Universidade de Aveiro. 2011. Dissertação de mestrado.
18. GARRIDO, António Jorge Moreira – **Santo antonio: uma vida só de amor**. Brasil: Chiado Editora, 2015. 179 p. ISBN: 978-989-51-3951-4
19. GRISWOLD, John; URICHECK, Sari - Loss compensation methods for stone. *Journal of the American Institute for Conservation*. Washington: AIC. ISSN: 3179-913. vol: nº 37(1) (1998) 89–110.
20. HENRIQUES, Célia Raquel Soares de Mendonça - Nem eros, nem anjos: representações de putti através da pintura. São Paulo: Faculdade de Santa Marcelina. 2008. Dissertação de mestrado.
21. LACERDA, Miguel et al - Termos de arte e arquitectura [Em linha]. Atual. 2018 [Consult. 30 Mai. 2018]. Disponível em WWW: <http://www.conventocristo.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=239&identificador=ct171_pt>.
22. LIMA, Augusta Moniz. - Characterization and conservation of glass and ceramics. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005. Dissertação de mestrado.
23. MÂNTUA, Ana Anjos et al – Normas de Inventário: cerâmica - artes plásticas e artes decorativas. 1º ed. Lisboa: Instituto de Museus e da Conservação, 2007. 155p. ISBN 978-972-776-327-6.
24. MATOS, Madalena A. Azevedo – Redescobrimo o fundo antigo do museu nacional do azulejo: identificação e documentação do núcleo de painéis de azulejos produzidos em coimbra no século XVIII. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e

- Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014. Relatório de estágio de mestrado em museologia.
25. MATOS, Maria et al – Portuguese azulejos, world heritage. Internacional Conference - GlazeArch. Lisboa, 2015.
 26. MARKL, Dagoberto - Santo antónio: uma complexidade iconográfica. *O Santo do Menino Jesus. Santo António: Arte e História*. Lisboa: Instituto Português de Museus e Museu Nacional de Arte Antiga (1995) 37-45.
 27. MECO, José – **O azulejo em portugal**. 1º ed. Lisboa: Publicações Alfa, 1989 (2º ed. 1993).
 28. MENDES, Marta Tamagnini et al – “Conservation treatments of azulejo: materials for volumetric reintegration: proceedings of AZULEJAR2012 – Conservação de Revestimentos Azulejares em Fachadas”. Aveiro: A. Velosa, 2012.
 29. MENDES, Marta Tamagnini et al - Lacunae infills for in situ treatment of historic glazed tiles. *Applied Physycs A: Materials Science & Processing*. NYC: Springer International Publishing. vol: nº 122(547) (2016) 1-10.
 30. MIMOSO, João Manuel; CHABAN, Antonia – O recozimento de azulejos à luz da abordagem teórica do restauro. *Conservar Património*. Lisboa: ARP. ISSN: 2182-9942. vol: nº 32 (2016) 55-61.
 31. s.n. – **Gravuras: extramidas do livro vida e milagres de santo antonio de lisboa**. Lisboa: Typ. Da Comp. Nacional Editora, 1894. ISBN.
 32. s.n. – O MNAz [Em linha]. Atual. 2018 [Consult. 15 Ag. 2018]. Disponível em WWW: <<http://www.museudoazulejo.gov.pt/pt-PT/OMNAz/ContentList.aspx>>.
 33. s.n. – História [Em linha]. Atual. 2018 [Consult. 15 Ag. 2018]. Disponível em WWW: <<http://www.museudoazulejo.gov.pt/pt-PT/OMNAz/ContentList.aspx>>.
 34. s.n. - Milagre da eucaristia [Em linha]. Atual. 2005 [Consult. 15 Abr. 2018]. Disponível em WWW: <<http://www.museudelisboa.pt/pecas/detalhe/news/milagre-da-eucaristia.html>>.
 35. s.n. – Milagres de santo antônio nas pinturas [Em linha]. Atual. 2018 [Consult. 30 Mai. 2018]. Disponível em WWW: <<http://paroquiasantoantoniobg.com.br/index.php/santuاريو/milagres-de-santo-antonio-nas-pinturas>>.

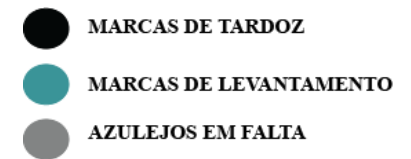
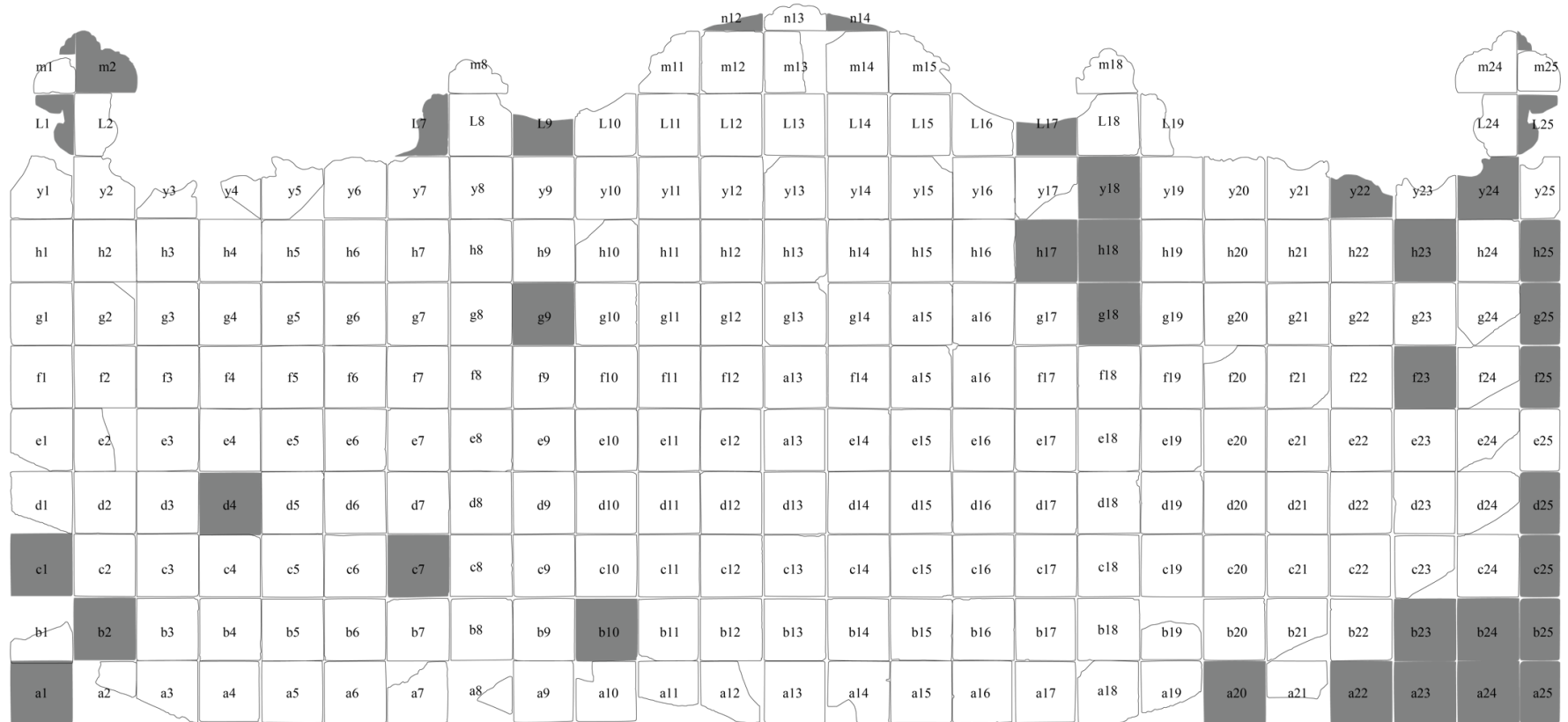
36. s.n. – O opus dei e a mortificação corporal [Em linha]. Atual. 2006 [Consult. 30 Julh. 2018]. Disponível em WWW: <<https://opusdei.org/pt-pt/article/o-opus-dei-e-a-mortificacao-corporal-2/>>.
37. SANCGES, Acácio – António, o mais popular de todos os santos [Em linha]. Atual. 12 Jun. 2013 [Consult. 12 Mai. 2018]. Disponível em WWW: <http://www.snpcultura.org/antonio_o_mais_popular_de_todos_os_santos.html>.
38. SANTOS, Diana Gonçalves dos – Azulejaria dos séculos xvii e xviii na arquitectura dos colégios das ordens religiosas de coimbra (2 volumes). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. Dissertação de mestrado.
39. SIMÕES, J.M. dos Santos – **Estudos de azulejaria**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM), 2001. ISBN 978-972-271-072-5.
40. SIMÕES, J.M dos Santos – **Azulejaria em portugal no século XVIII: edição revista e actualizada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
41. STANO, Gaetano; CASANOVA, Maria Letizia – Antonio li padova. *BIBLIOTHECA Sanctorum*. Roma: Istituto Giovanni XXIII. vol: nº 2 (1962).
42. PEREIRA, Sílvia R. M. et al – “Cerazul: Assessment and development of materials and techniques for the conservation of historic azulejos: proceedings of AZULEJAR2012 – Conservação de Revestimentos Azulejares em Fachadas”. Aveiro, 2012.
43. RÉAU, Louis – **Iconografia del arte cristiano: iconografia de los santos de A a F**. 2ª ed. Barcelona: Serbal, 1997. 126 p. ISBN 97-884-7628-208-3.
44. REGO, João Henrique Cunha – História do azulejo [Em linha]. Atual. 2018 [Consult. 25 Mai. 2018]. Disponível em WWW: <<http://jhenrique.art.br/historia/>>.
45. ROEST, Bert. - Dealing with brother ass. In MULDER-BAKKER, Anneke B. - *The invention of saintliness*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2002. ISBN 041-526-759-5 p. 168-170.
46. ROIG, Juan Ferrando – **Iconografia de los santos**. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Ómega, 1950. 302 p. ISBN 97-884-2820-141-4.
47. ROSA, Luís – “Conceitos e critérios em conservação e restauro de revestimentos azulejares de interior: proceedings of AZULEJAR2012 – Conservação de Revestimentos Azulejares em Fachadas”. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012.

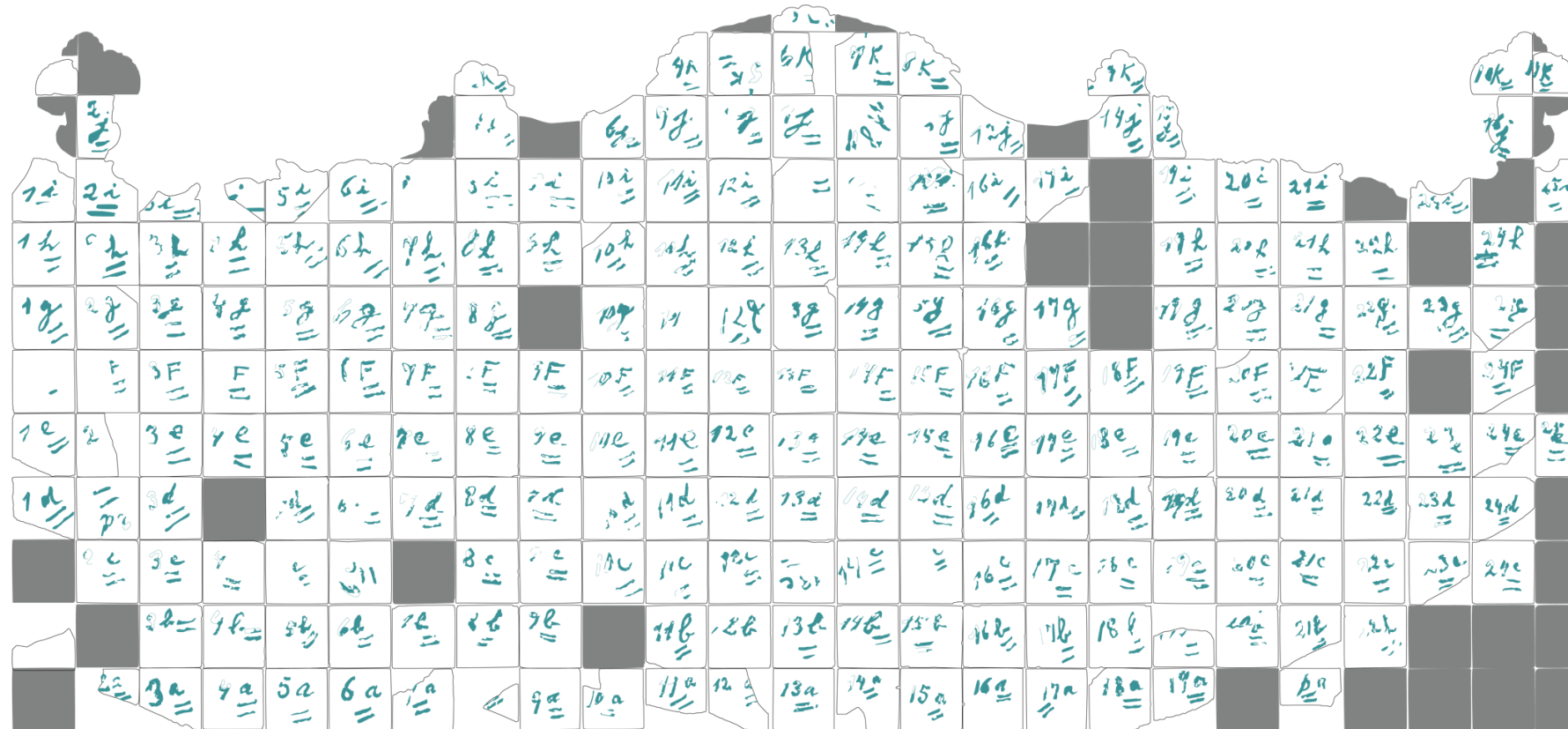
48. TYMIENIECKA, Anna-Teresa - **Human creation between reality and illusion**. 1ª ed. Berlim: Springer Science & Business Media, 2006. 296 p. ISBN 140-203-578-0.
49. VANBOEMMEL, Frei Fidêncio – Frei antônio, meu bispo. *Grande sinal* [Em linha]. Petrópolis: Instituto Teológico Franciscano, 1995. Atual. 12 Jun. 2015 [Consult. 29 Jul. 2018]. Disponível em WWW: <<http://www.itf.org.br/frei-antonio-meu-bispo.html>>.
50. VERNEUIL, Maurice Pillard – **Diccionario de símbolos, emblemas, atributos y alegorias**. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Obelisco, S.L., 1999. ISBN 84-7720-719-4.
51. ZACARIAS, Ana Paula et al - A arte do azulejo em portugal [Em linha]. Atual. 2005 [Consult. 25 Mai. 2018]. Disponível em WWW: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/azulejos/ficha.html>>.

ANEXOS

Anexo 1- Mapeamentos das marcas de tardez vs marcas de levantamento

1.1. Painel “Milagre da Mula”

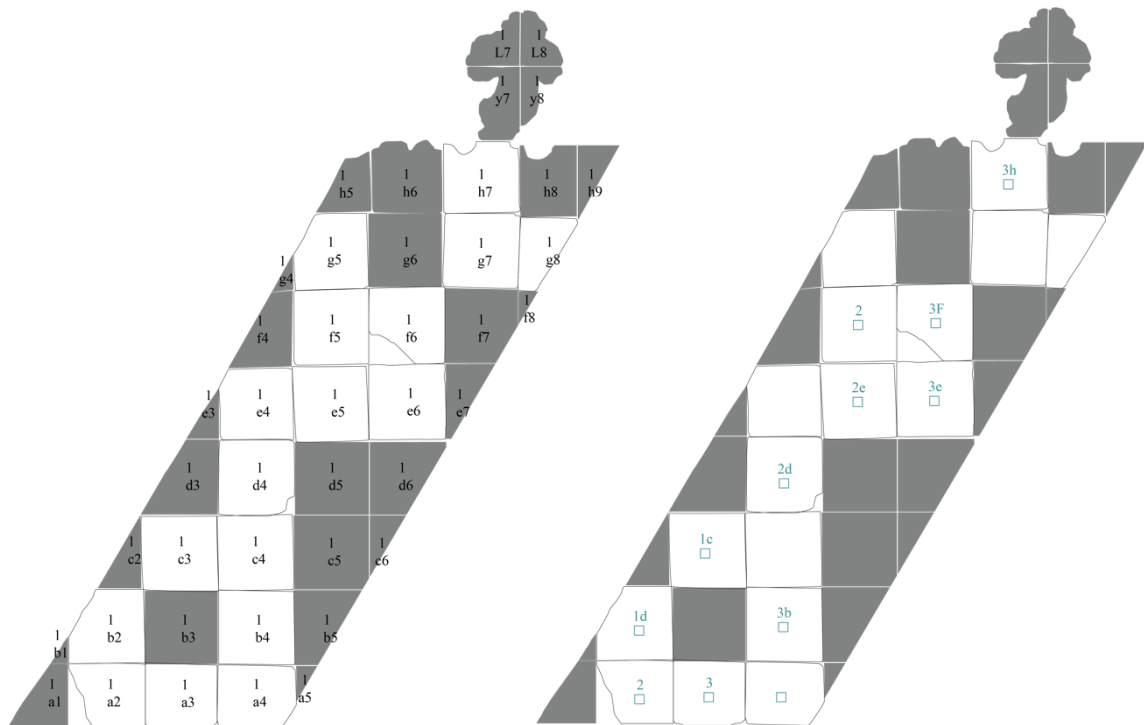




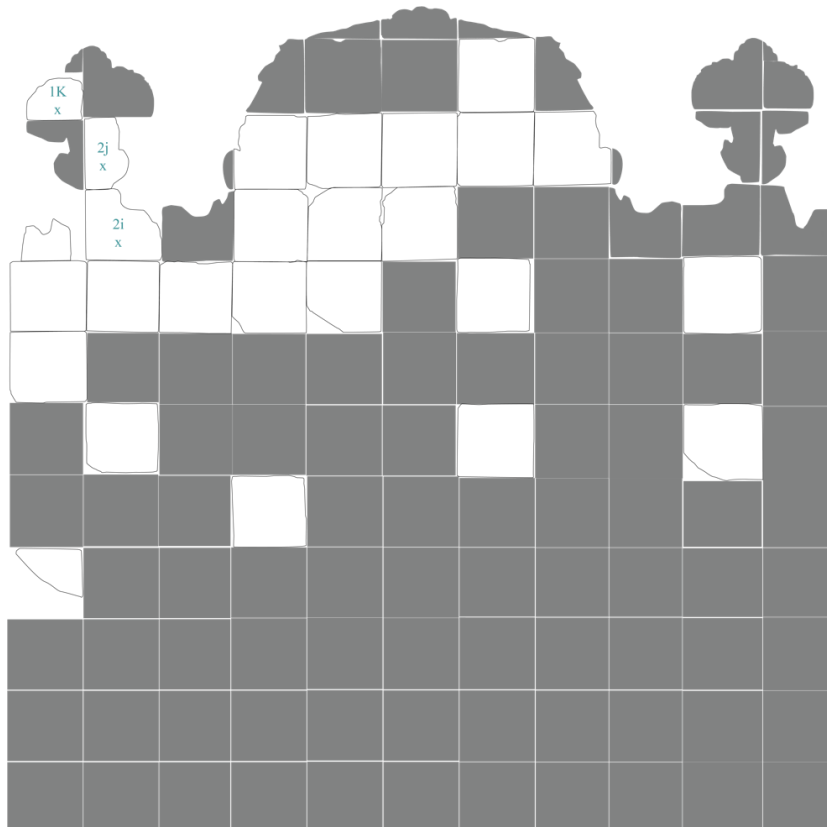
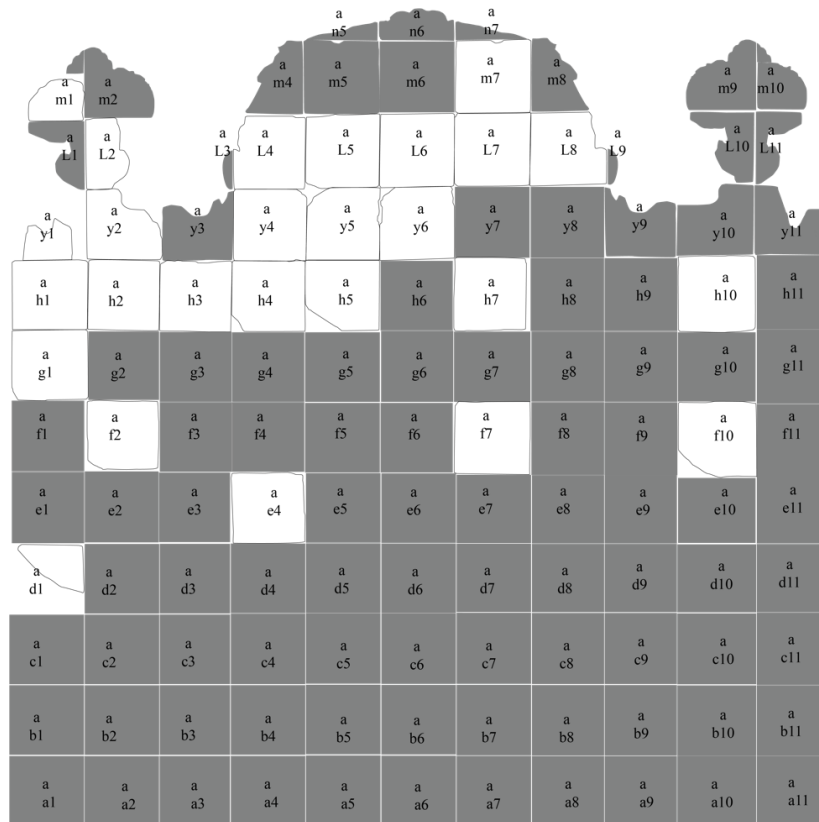
- MARCAS DE TARDOZ
- MARCAS DE LEVANTAMENTO
- AZULEJOS EM FALTA

1.1. Painel 1

- MARCAS DE TARDOZ
- MARCAS DE LEVANTAMENTO
- AZULEJOS EM FALTA

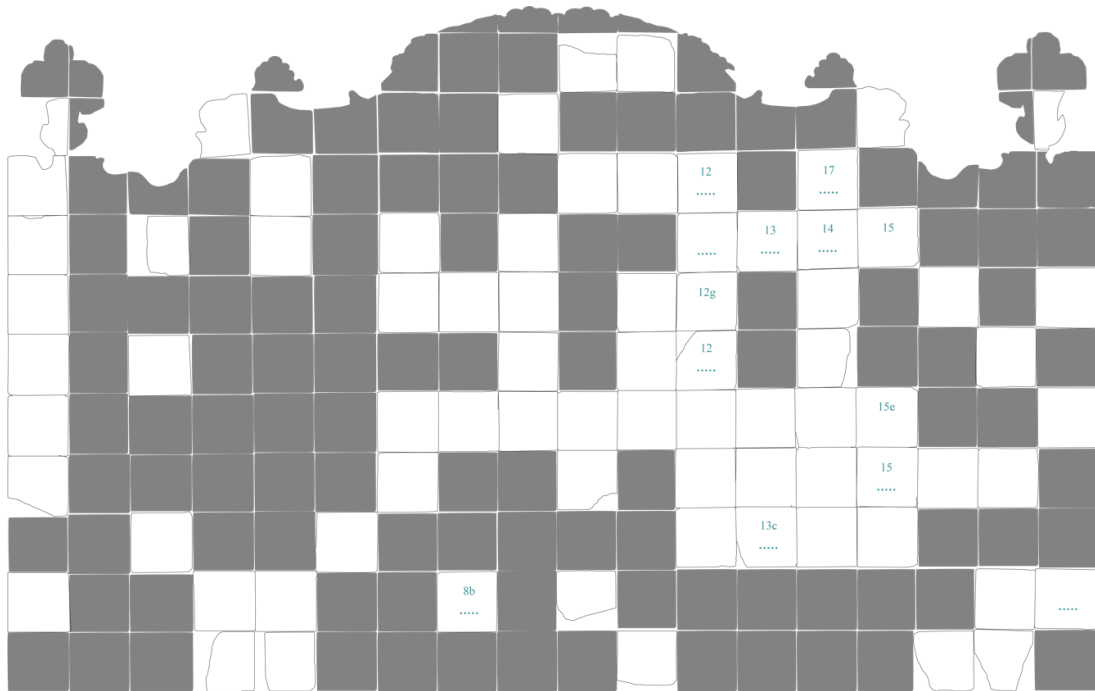
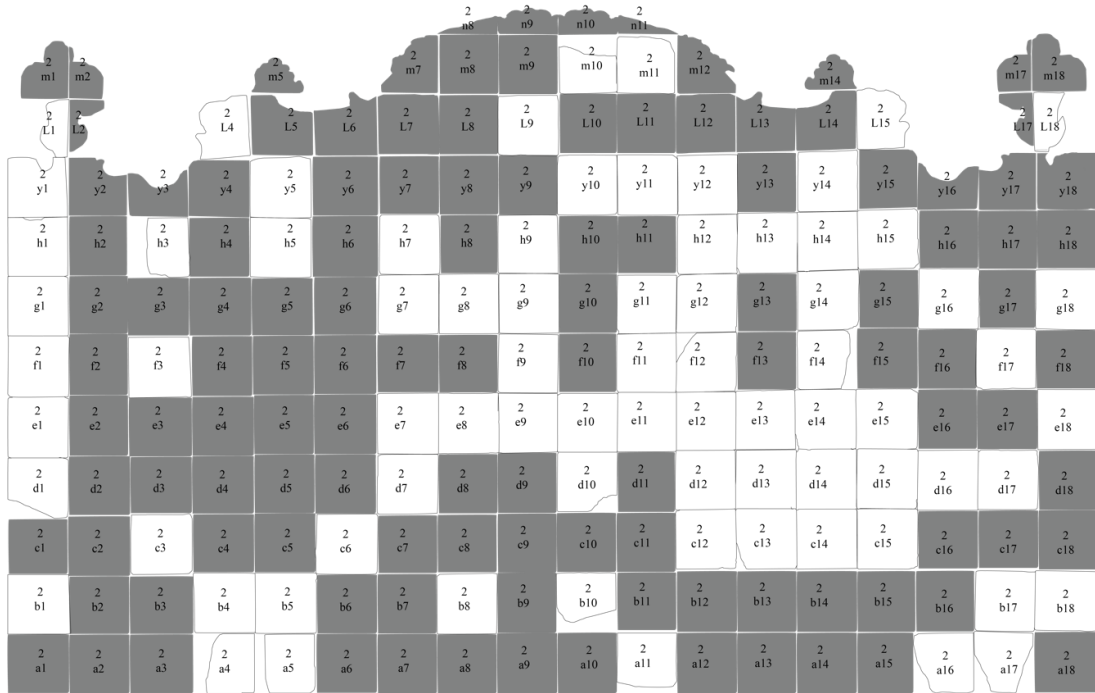


1.2. Painel a



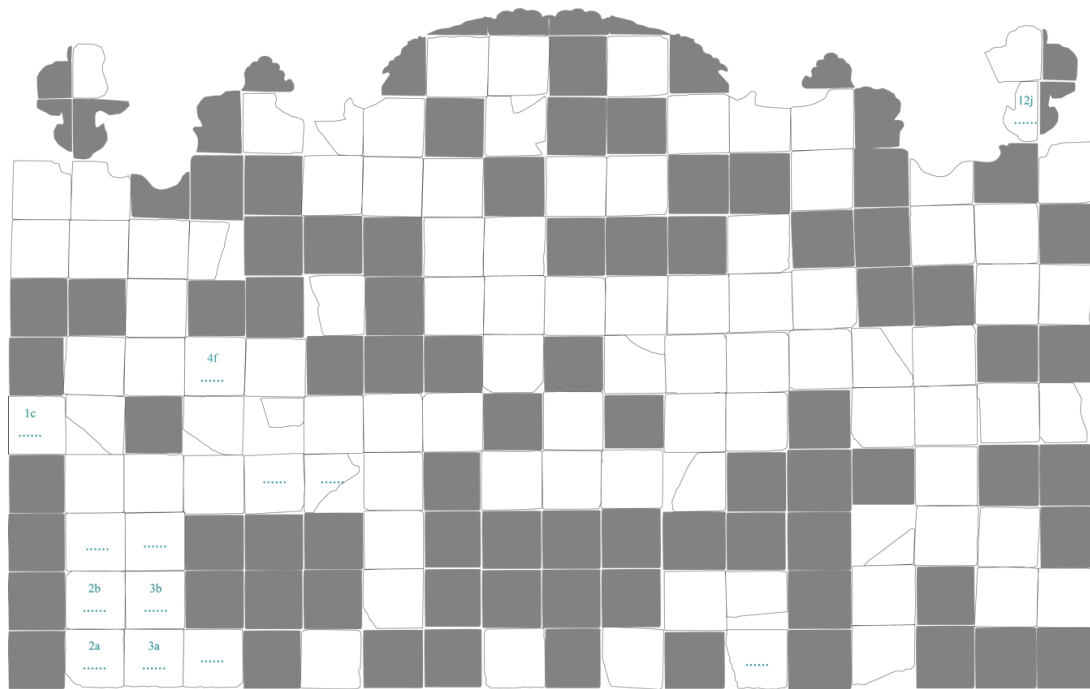
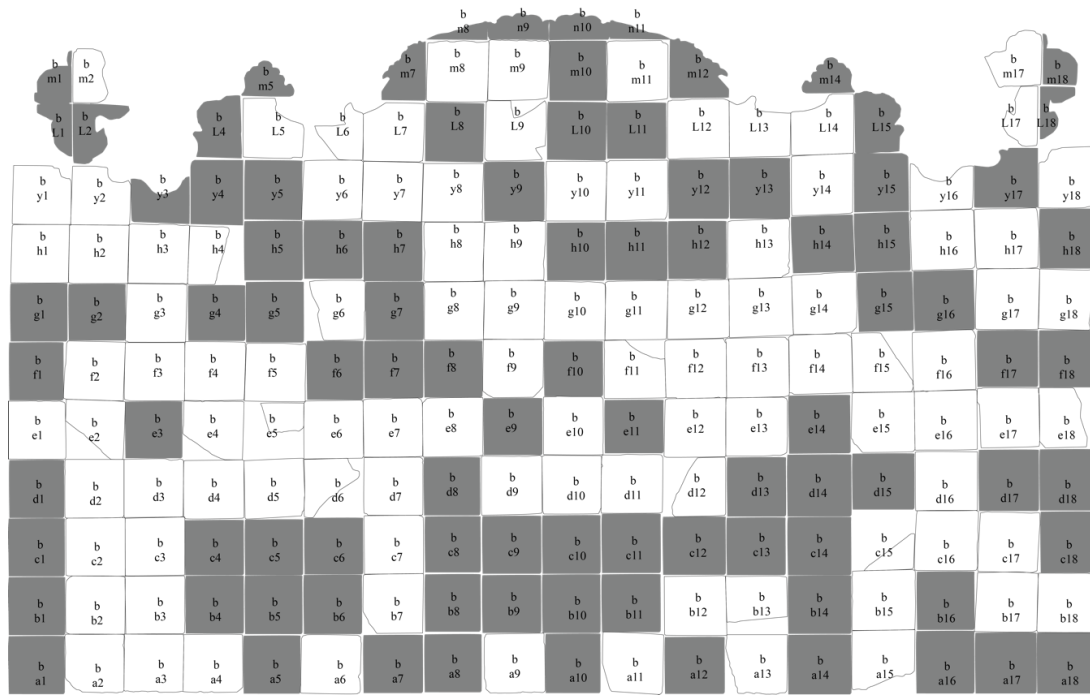
- MARCAS DE TARDOZ
- MARCAS DE LEVANTAMENTO
- AZULEJOS EM FALTA

1.3. Painel 2



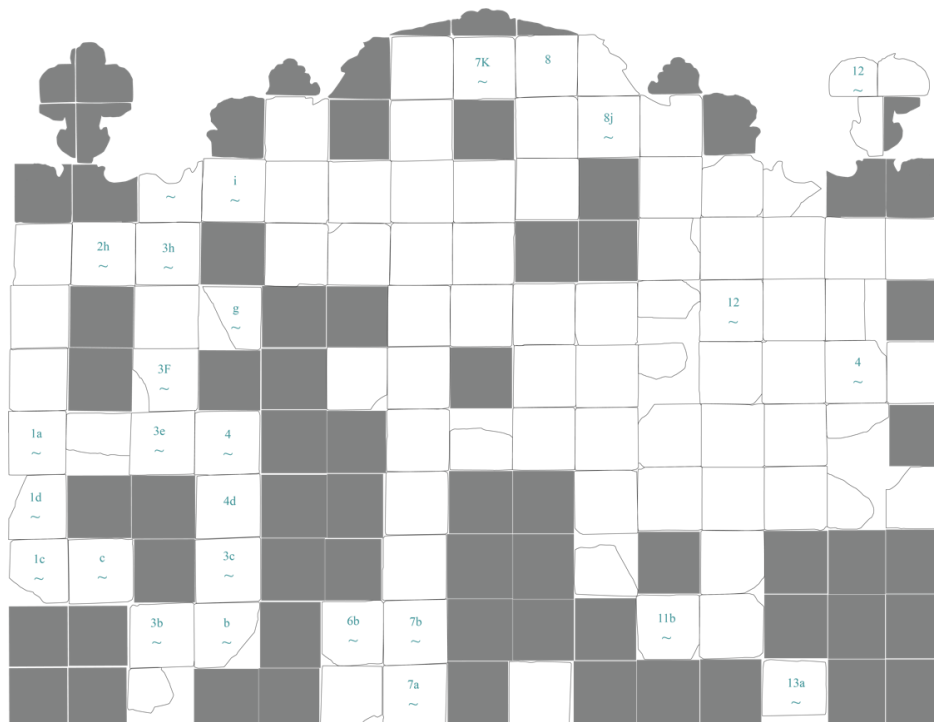
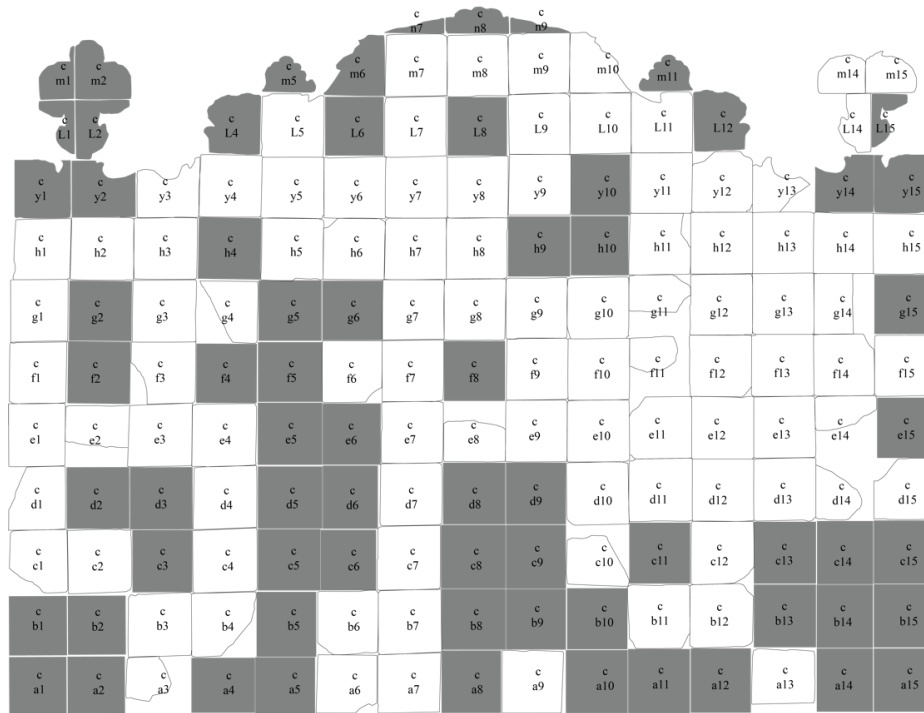
- MARCAS DE TARDOZ
- MARCAS DE LEVANTAMENTO
- AZULEJOS EM FALTA

1.4. Painel b



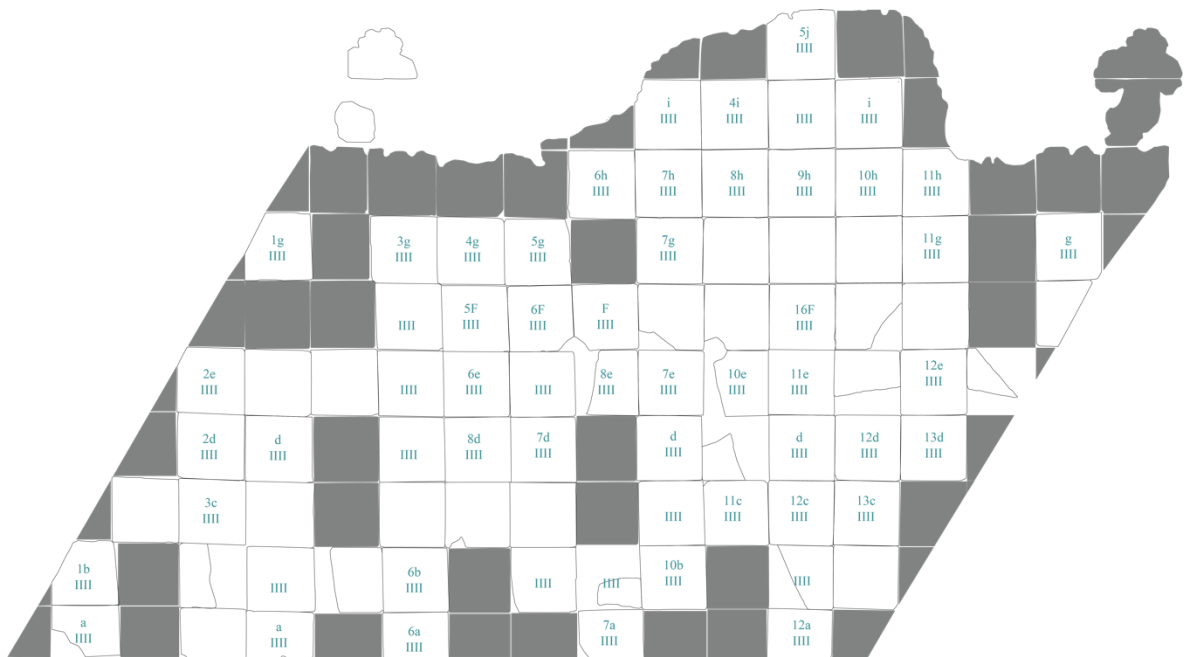
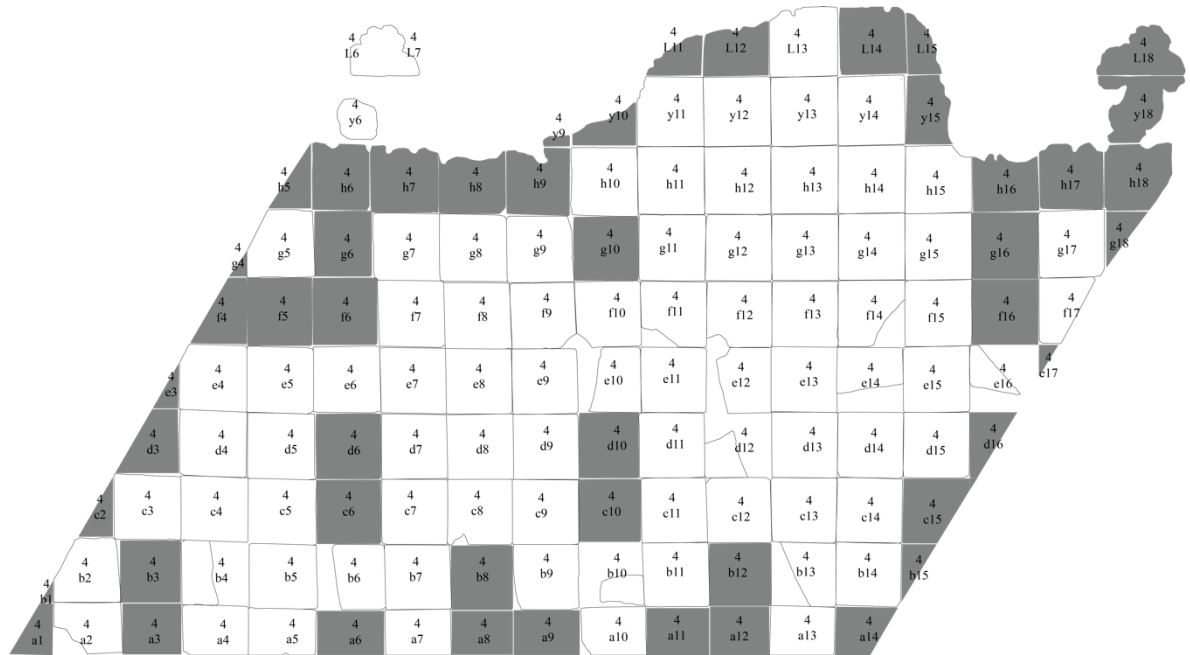
- MARCAS DE TARDOZ
- MARCAS DE LEVANTAMENTO
- AZULEJOS EM FALTA




1.5. Painel c



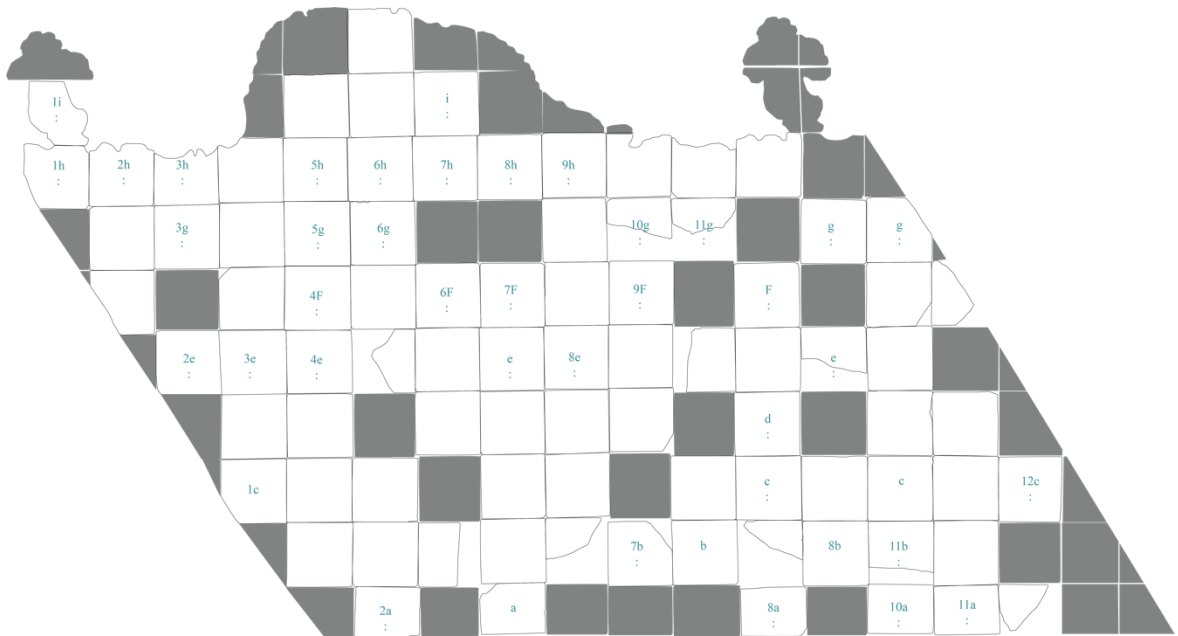
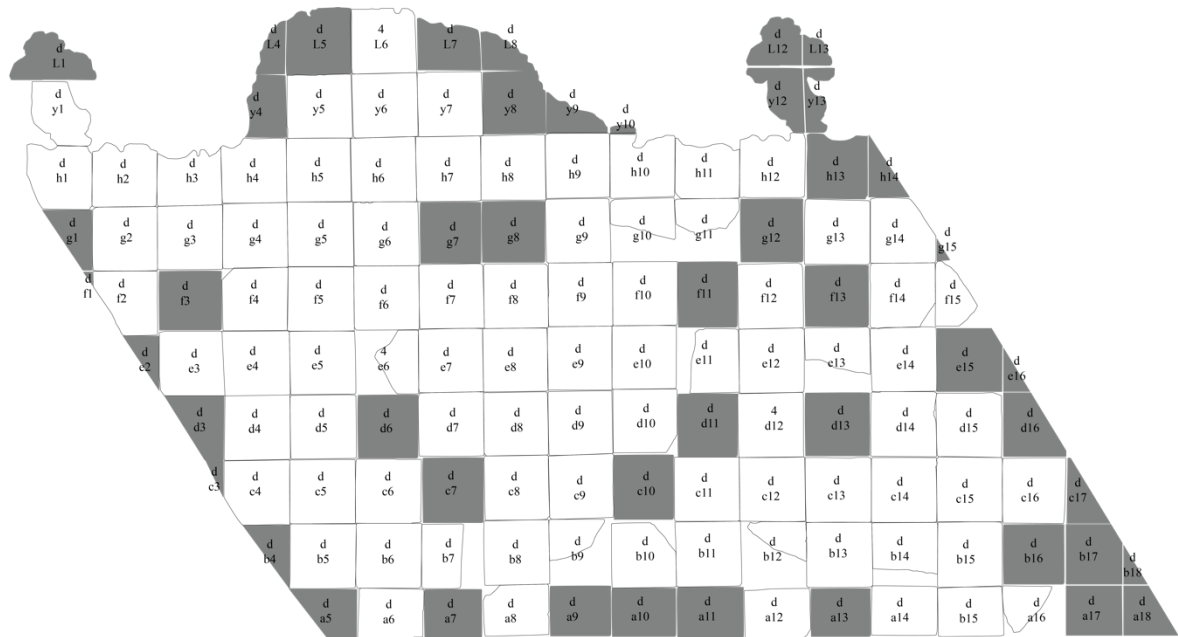
- MARCAS DE TARDOZ
- MARCAS DE LEVANTAMENTO
- AZULEJOS EM FALTA




1.6. Painel 4



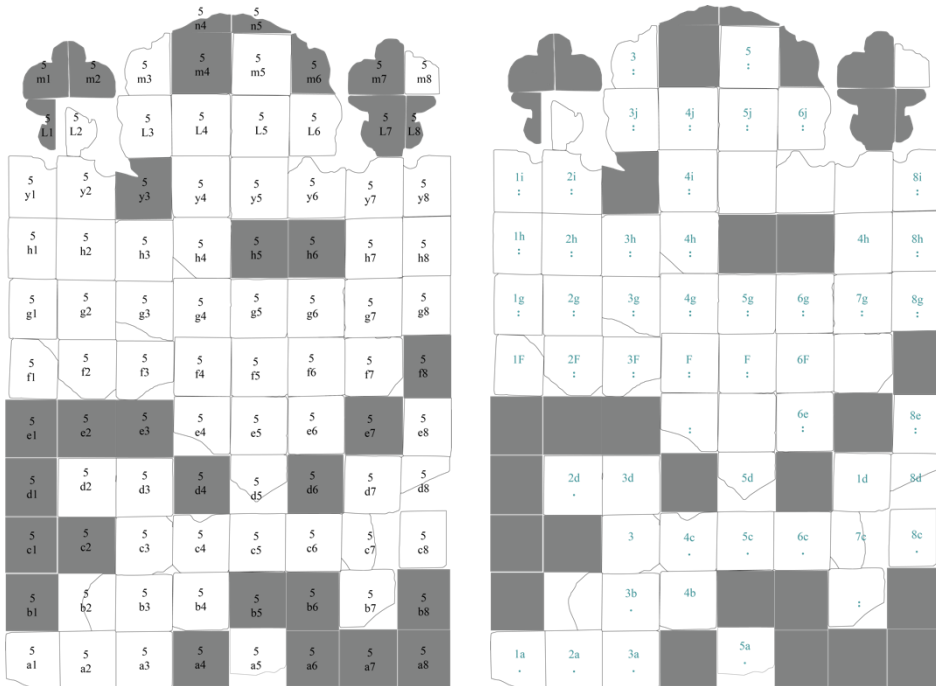
-  **MARCAS DE TARDOZ**
-  **MARCAS DE LEVANTAMENTO**
-  **AZULEJOS EM FALTA**

1.7. Painel d



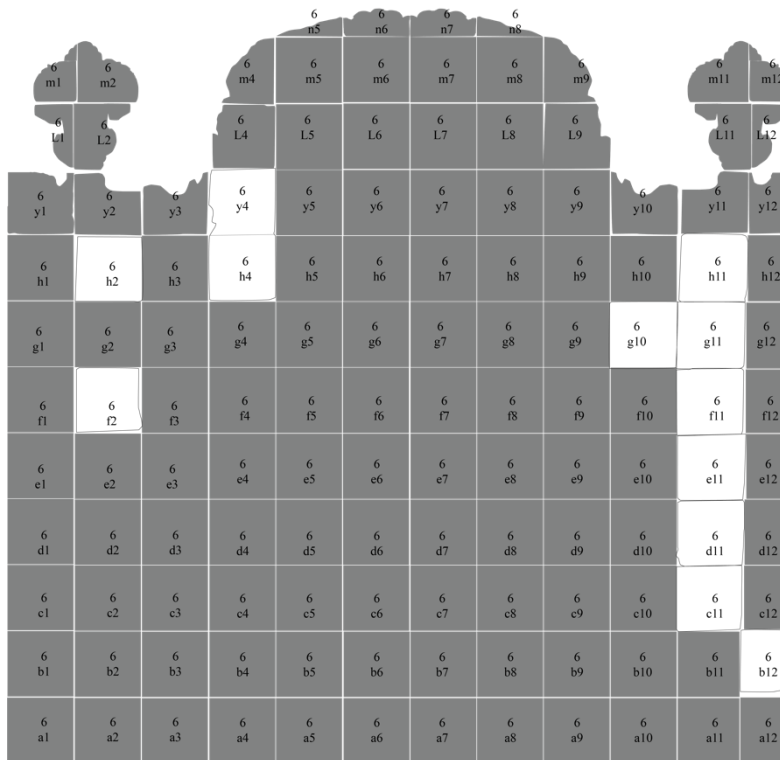
-  MARCAS DE TARDOZ
-  MARCAS DE LEVANTAMENTO
-  AZULEJOS EM FALTA

1.8. Painel 5



1.9. Painel 6

- MARCAS DE TARDOZ
- MARCAS DE LEVANTAMENTO
- AZULEJOS EM FALTA



Anexo 2- Desenhos técnicos de cortes arquitetónicos

