

Instituto Politécnico de Tomar

**Escola Superior de Tecnologias**

**Maria Margarida Toscano Lopes Dias Manarte**

**Conjunto escultórico da *Sagrada Família*  
atribuída à Oficina de Machado de Castro –  
Estudo comparativo e intervenção de  
carácter conservativo das obras**

Relatório de Estágio

Orientado por:

Professora Carla Rêgo – 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

---

O relatório que se apresenta descreve o estudo e intervenção de um conjunto escultórico da *Sagrada Família* atribuído à oficina de Machado de Castro, realizado no âmbito do estágio do Mestrado em Conservação e Restauro na área de escultura em madeira policromada, no Instituto Politécnico de Tomar

Pretende-se com o estudo caracterizar esta *Sagrada Família* a nível histórico e artístico bem como técnico e material, com especial ênfase na confirmação da autoria baseada numa atribuição não fundamentada. Com a intervenção o intuito é conservar os materiais e técnicas de execução das esculturas bem como restaurar a sua leitura, tendo em conta a sua função cultural.

Desenvolveu-se uma pesquisa, partindo de informações transmitidas oralmente pois não existia nenhum estudo sobre o conjunto, baseada em fontes bibliográficas e acompanhada da observação directa das obras que foi auxiliada com os exames e análises disponíveis. Reflectindo sobre a teoria da conservação e restauro e seguindo o código de ética traçamos uma metodologia de intervenção, de acordo com o diagnóstico realizado e justificando todos os procedimentos, que pretendia conservar a materialidade das obras não esquecendo a sua função e preservação.

Conseguiu-se um estudo aprofundado, ainda que não se considere completo, chegando à conclusão de que a atribuição à oficina de Machado de Castro talvez não seja a mais correcta. Após o tratamento acredita-se ter contribuído para a valoração deste conjunto tanto a nível da estabilização material como da fruição estética.

**Palavras-chave:** escultura em madeira, *Sagrada Família*, autoria, conservação, função cultural.



# ABSTRACT

---

The report presented here describes the study and intervention of a *Holy Family* set believed to have been commissioned to the Machado de Castro's Workshop, conducted as part of the Master degree's Internship in Conservation and Restoration of Polychrome Wooden Sculpture, at the *Instituto Politécnico de Tomar*.

This study aimed to characterize this *Holy Family* set both from an historic and artistic perspective as well as from a material and technical viewpoint. Special emphasis was given to the determination and confirmation of authorship, which had been based on a non-substantiated claim. With the intervention process we intended to conserve the sculpture's original materials and techniques used while restoring it to become legible, due to the pieces' religious significance.

We approached the *Holy Family* set's past by collecting its oral history, since there was no evidence for any previous studies, and searching through bibliographical sources. This information was then combined with the insight gained from direct observations of the sculptures, supported by the available exams and analyses. An intervention methodology was designed with the theory of conservation in mind and following the ethical code, taking into consideration the diagnosis performed and justifying all the procedures while attempting to conserve the materiality of the sculptures without ignoring its preservation and function.

An in-depth investigation of the pieces was achieved, although we do not consider it complete, having reached the conclusion that the claim to authorship by the Machado de Castro's workshop may not be the most accurate. After the treatment we believe to have contributed to the worth of the set, both in its material stabilization and aesthetic experience.

Keywords: wooden sculpture, *Holy Family*, authorship, conservation, religious worth.



# AGRADECIMENTOS

---

Agradeço,

À professora Carla Rêgo, pelo acompanhamento, orientação e paciência e por todos os conhecimentos que nestes dois anos me transmitiu;

À professora Doutora Teresa Desterro, por todo o apoio e ajuda, mas principalmente pela total disponibilidade;

Ao Gonçalo Figueiredo, pelas tão requisitadas fotografias;

Ao Doutor Vítor Gaspar, pelo apoio na realização dos exames e análises e na sua compreensão;

Ao professor Doutor António João Cruz, pelas dúvidas esclarecidas;

À Senhora Maria Manuela Mesquita Louro, pela dedicação a estas obras;

Ao Engenheiro Miguel Portela, pelo gosto pela história da arte, pela bibliografia cedida, pela ajuda e apoio, e sobretudo por todas as informações transmitidas às quais de outra forma não teríamos acesso;

À Doutora Ana Duarte Rodrigues, pela disponibilidade e interesse em responder-nos;

À Dra. Elsa Murta, pela conversa acolhedora, pela síntese de muitas informações e pela leitura importante e imprescindível;

À Dra. Rita Medina Peixoto, pela cedência do seu trabalho e total disponibilidade em colaborar;

À Igreja de São Nicolau, pelas imagens tão prontamente cedidas;

À Raquel que me encaminhou a Tomar e à Ânia que cá tão bem me recebeu, ajudou e ainda mais apoiou;

E por fim, à Senhora minha mãe, por tudo.

Obrigada.



## Índice

Introdução.....	1
1. Identificação da Obra.....	5
1.1. Descrição .....	6
1.2. Proveniência.....	8
1.2.1. Figueiró dos Vinhos – Igreja Matriz .....	8
1.2.2. Condições de preservação no local de proveniência .....	9
1.2.3. Percurso das obras .....	10
1.3. Caracterização histórico-artística .....	16
1.3.1. Enquadramento histórico.....	17
1.3.1.1. Encomendante .....	18
1.3.2. Enquadramento Artístico.....	19
1.3.2.1. Estudo decorativo .....	22
1.4. Estudo iconográfico e iconológico .....	25
2. Exames e Análises realizados.....	29
3. Caracterização dos materiais e técnicas de produção.....	35
3.1. Suporte.....	35
3.2. Camada de preparação.....	38
3.3. Bolo .....	39
3.4. Folha de ouro .....	40
3.5. Camadas policromas.....	42
4. Intervenções posteriores à execução da obra.....	49
5. Autoria.....	53
5.1. Estudo Comparativo .....	56
5.1.1. Valores plásticos, características artísticas e estéticas.....	57
5.1.2. Técnicas e materiais .....	58

5.1.3. Proporções das esculturas.....	60
5.2. Cotejo com outras <i>Sagradas Famílias</i> .....	62
5.3. Considerações sobre a autoria .....	64
6. Diagnóstico.....	67
6.1. Suporte .....	67
6.2. Camada de preparação .....	72
6.3. Camadas de bolo, folha de ouro e policromas .....	73
7. Metodologia de intervenção e proposta de tratamentos .....	75
8. Intervenção .....	81
9. Preservação do conjunto.....	96
Considerações Finais.....	99
Referências Bibliográficas .....	103
Anexos.....	113
Anexo I.....	115
Anexo II. Exames e Análises .....	117
Exames Fotográficos .....	117
Radiografia .....	123
Análise xilológica.....	124
Análise estratigráfica e aos aglutinantes .....	125
Análise à preparação .....	136
Anexo III. Caracterização dos materiais e técnicas.....	137
Anexo IV – Intervenções posteriores à execução da obra .....	139
Anexo V – Estudo comparativo da autoria .....	141
Anexo VI - Mapeamentos .....	145

## Índice de figuras

Figura 1. Escultura de <i>Nossa Senhora</i> . Crédito Fotográfico (C. F.) Gonçalo Figueiredo – Laboratório de Fotografia do Instituto Politécnico de Tomar. ....	5
Figura 2. Escultura de <i>São José</i> . C. F. Gonçalo Figueiredo. ....	5
Figura 3. Postal antigo representando o conjunto escultórico da <i>Sagrada Família</i> . C. F. (PORTELA, 2008: 8). ....	6
Figura 4. Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos. Autoria própria (A. P.).....	8
Figura 5. Localização do retábulo onde se encontra o conjunto (assinalada com um círculo encarnado). C. F. SIPA DES00008584, disponível em WWW: < <a href="http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&amp;nipa=IPA.00001782">http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&amp;nipa=IPA.00001782</a> >.....	9
Figura 6. Disposição das esculturas no retábulo. C. F. SIPA FOTO00860550. ....	9
Figura 7. Fotografia do retábulo onde se encontram as esculturas onde se pode observar a luz que entra pela janela da parede lateral. C. F. SIPA FOTO00860550.....	9
Figura 8. Pormenor de uma fotografia onde se observa a colocação das flores neste retábulo. C. F. SIPA FOTO00860550. ....	10
Figura 9 e Figura 10. Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos cerca de 1926. Vista geral e pormenor da localização da escultura de um outro <i>Menino Jesus</i> . C. F. (PORTELA, 2014: 34).....	12
Figura 11. Escultura do <i>Menino Jesus</i> que esteve no nicho no altar do lado da Epístola, e que se pode ver na Figura 9. C. F. (PORTELA, 2014: 34). ....	12
Figura 12 e Figura 13. Altar do lado da Epístola na década de 1930. Vista geral e pormenor do nicho onde se encontrava a escultura do <i>Menino Jesus</i> . C. F. desconhecido, fotografia gentilmente cedida pelo Engenheiro Miguel Portela.....	13
Figura 14 e Figura 15. Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos cerca de 1910-1920 e pormenor do retábulo onde vêm as esculturas da <i>Sagrada Família</i> , no local onde hoje se encontram. C. F. desconhecido, fotografia gentilmente cedida pelo Engenheiro Miguel Portela.....	13
Figura 16 e Figura 17. Escultura de <i>Nossa Senhora do Rosário</i> e a sua localização na década de 30. C. F. desconhecido, fotografia gentilmente cedida pelo Engenheiro Miguel Portela.....	15

Figura 18. Pormenor das cores utilizadas nas diferentes decorações dos panejamentos. A. P.....	23
Figura 19. Motivo presente na túnica de <i>São José</i> . A. P.....	24
Figura 20. Motivo presente no interior do manto de <i>Nossa Senhora</i> . A. P.....	24
Figura 21. Motivo presente no interior do manto de <i>São José</i> . A. P.....	24
Figura 22. Motivo presente no interior do manto de <i>São José</i> . A. P.....	24
Figura 23. Motivo presente no interior do manto de <i>Nossa Senhora</i> . A. P.....	24
Figura 24. Motivos presentes na exterior do manto de <i>São José</i> . A. P.....	25
Figura 25. Motivo presente no exterior do manto de <i>Nossa Senhora</i> . A. P.....	25
Figura 26. Motivo presente no exterior do manto de <i>Nossa Senhora</i> . A. P.....	25
Figura 27. Motivo presente no exterior do manto de <i>Nossa Senhora</i> . A. P.....	25
Figura 28. Pormenor da vara florida retirado do postal antigo. C. F. (PORTELA, 2008: 28). .....	28
Figura 29. Pormenor do suporte, na parte de trás da escultura (corte radial) observado à lupa binocular com ampliação de 40 x. A. P.....	35
Figura 30. Pormenor do suporte, na base da escultura (corte transversal). A. P.....	36
Figura 31. Exemplo do aspecto dos anéis de crescimento de uma árvore conífera. C. F. (SCHOCH, 2004). .....	36
Figura 32. Observação do corte transversal da madeira ao microscópio óptico com uma ampliação de 40 x. A. P.....	36
Figura 33. Observação do corte radial da madeira ao microscópio óptico com uma ampliação de 40 x. A. P.....	36
Figura 34. Observação do corte tangencial da madeira ao microscópio óptico com uma ampliação de 40 x. A. P.....	36
Figura 35. Pormenor da radiografia onde se observa a ligação dos blocos com elementos metálicos e a diferente opacidade na zona dos olhos. ....	38
Figura 36. Exemplo da camada de preparação no corte estratigráfico da amostra 1. Observação ao microscópio com ampliação de 40 x. A. P. ....	38
Figura 37. Pormenor de uma lacuna a nível da camada do bolo, onde é possível ver o seu tom avermelhado; observação ao microscópio digital com ampliação de 48 x. A. P.....	40
Figura 38. Exemplo da camada fina de bolo na amostra 10. Observação ao microscópio óptico com ampliação de 40 x. A. P.....	40

Figura 39. Pormenor da folha dourada, podendo ver-se o seu brilho; observado com o microscópio digital com ampliação de 227 x. A. P. ....	41
Figura 40. Pormenor da policromia dos lábios e entalhe dos dentes, observado à lupa binocular com ampliação de 25 x. A. P. ....	43
Figura 41. Pormenor do interior do ouvido policromado em tom rosado, observado à lupa binocular com ampliação de 25 x. A. P. ....	43
Figura 42. Pormenor da policromia da túnica, observado à lupa binocular com ampliação de 25 x. A. P. ....	43
Figura 43. Pormenor da policromia do interior do manto, observado ao microscópio digital com ampliação de 221 x. A. P. ....	43
Figuras 44 e 45. Pormenor da policromia na carnação da face, onde são visíveis as várias camadas, observado com o microscópio digital com uma ampliação de 53 x e 223 x, respectivamente. A. P. ....	44
Figura 46. Sobreposição dos espectros relativos às carnações dos rostos das esculturas de <i>Nossa Senhora</i> (espectro verde) e de <i>São José</i> (espectro roxo). É possível observar-se os picos correspondentes à transição $L\alpha$ e $L\beta$ do elemento chumbo (Pb). ....	45
Figura 47. Pormenor dos esgrafitos aplicados na decoração das botas. A. P. ....	47
Figura 48. Repolicromia realizada na carnação das mãos. A. P. ....	49
Figura 49. repinte da base sobre a ponta do manto. A. P. ....	50
Figura 50. Pormenor da túnica onde se encontra a coloração distinta. A. P. ....	50
Figura 51. Sobreposição dos três espectros relativos às carnações de <i>São José</i> , carnação da face (espectro azul), carnação da mão (espectro verde) e repolicromia (espectro roxo)....	51
Figura 52. Sobreposição dos três espectros relativos às carnações de <i>Nossa Senhora</i> , carnação da face (espectro azul), carnação da mão (espectro verde) e repolicromia (espectro roxo).....	51
Figura 53. Divisão dos rostos em três partes (linhas azuis) e divisão da cabeça em quatro partes (linhas amarelas). À esquerda <i>Nossa Senhora</i> , à direita <i>São José</i> . ....	61
Figura 54. Estudo das dimensões dos olhos, boca e nariz que são muito próximos. (As linhas horizontais têm todas o mesmo comprimento). À esquerda <i>Nossa Senhora</i> , à direita <i>São José</i> . ....	61
Figura 55. <i>Sagrada Família</i> atribuída à escola de Machado de Castro. C. F. disponível em WWW: < <a href="http://arspblica.blogspot.pt/2011_08_01_archive.html">http://arspblica.blogspot.pt/2011_08_01_archive.html</a> >. ....	62

Figura 56. <i>Sagrada Família</i> do Convento de Nossa Senhora do Carmo em Figueiró dos Vinhos. A. P. ....	63
Figura 57 e 58. Lacuna a nível do suporte na base da escultura. A. P. ....	67
Figura 59 e 60. Dois exemplos de lacunas a nível do suporte. A. P. ....	68
Figura 61 e 62. Lacunas a nível do suporte no cabelo da figura, lado esquerdo e lado direito, respectivamente. A. P. ....	68
Figura 63. Lacunas a nível do suporte nos dedos da mão direita. A. P. ....	69
Figura 64. Lacunas a nível do suporte nos dedos da mão esquerda. A. P. ....	69
Figura 65 e 66. Exemplos da oxidação de alguns elementos metálicos. A. P. ....	69
Figura 67. Orifícios possivelmente provocados por um ataque xilófago. A. P. ....	70
Figura 68. Vestígios de serrim na união dos blocos do ombro esquerdo. A. P. ....	70
Figura 69. Bloco do ombro esquerdo que se encontrava solto. A. P. ....	70
Figura 70 e 71. Pormenor do ombro esquerdo, onde se vê o bloco já totalmente solto e, por baixo deste, o bloco que se estende horizontalmente no interior da escultura e que se está a exercer contra um terceiro bloco do lado esquerdo contribuindo para o seu afastamento do corpo da escultura. A. P. ....	71
Figura 72. Destacamento a nível da camada de preparação. A. P. ....	73
Figura 73. Preenchimento realizado com cera. A. P. ....	74
Figura 74. Vestígios de cera sobre a policromia. A. P. ....	74
Figura 75. Fissura a nível da policromia e da folha de ouro à superfície, observada com a lupa binocular com uma ampliação de 16 x. A. P. ....	74
Figura 76. Pormenor da face onde é visível o estalado na camada policroma, observada através da lupa binocular com uma ampliação de 10 x. A. P. ....	74
Figura 77. Remoção dos produtos de oxidação dos elementos metálicos. A. P. ....	83
Figura 78. Remoção de elementos metálicos. A. P. ....	83
Figura 79. Remoção do preenchimento a cera. A. P. ....	84
Figura 80. Imunização do suporte. A. P. ....	84
Figura 81. Injecção de PVA na união do bloco do lado esquerdo. A. P. ....	85
Figura 82. Colagem de uma fractura. A. P. ....	85
Figura 83. Preenchimento e união da ligação de blocos no pescoço. A. P. ....	86
Figura 84. Colocação de cavilhas de madeira na união dos blocos da base. A. P. ....	86
Figura 85. Preenchimento de fendas com balsa. A. P. ....	86

Figura 86. Preenchimento de lacunas com rayon. A. P. ....	86
Figura 87. Criação da malha em aço inoxidável. A. P. ....	88
Figura 88. Preenchimento com rayon da lacuna. A. P. ....	88
Figura 89. Remoção dos vestígios de cera com espátula térmica. A. P. ....	88
Figura 90. Limpeza da camada policroma com o auxílio da lupa binocular. C. F. Mauro Gonçalves. ....	90
Figura 91. Resultados dos testes realizados para encontrar a diluição do vieux-chene. A. P. ....	92
Figura 92. Reintegração cromática da área reconstruída da base. A. P. ....	92
Figura 93. Preenchimento das lacunas do rosto a nível do suporte com preparação de caulino branca. A. P. ....	92
Figura 94 e 95. Frente da escultura de <i>Nossa Senhora</i> , antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo. ....	94
Figura 96 e 97. Verso da escultura de <i>Nossa Senhora</i> , antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo. ....	94
Figura 98 e 99. Frente da escultura de <i>São José</i> , antes e após o tratamento. C. F. Gonçalo Figueiredo. ....	95
Figura 100 e 101. Verso da escultura de <i>São José</i> , antes e após o tratamento. C. F. Gonçalo Figueiredo. ....	95
Figura 102. Dimensões de altura e largura máximas – Escultura de <i>Nossa Senhora</i> . ....	115
Figura 103. Dimensão da profundidade máxima - Escultura de <i>Nossa Senhora</i> . ....	115
Figura 104. Dimensões da base da escultura - Escultura de <i>Nossa Senhora</i> . ....	115
Figura 105. Dimensões da base da escultura – altura - Escultura de <i>Nossa Senhora</i> . ....	115
Figura 106. Dimensões de altura e largura máximas – Escultura de <i>São José</i> . ....	116
Figura 107. Dimensão da profundidade máxima - – Escultura de <i>São José</i> . ....	116
Figura 108. Dimensões da base da escultura - – Escultura de <i>São José</i> . ....	116
Figura 109. Dimensões da base da escultura – altura - – Escultura de <i>São José</i> . ....	116
Figura 110. Fotografia sob radiação visível. C. F. Gonçalo Figueiredo. ....	117
Figura 111. Fotografia sob radiação UV. C. F. Gonçalo Figueiredo. ....	119
Figura 112. Fotografia sob radiação IV. C. F. Gonçalo Figueiredo. ....	121
Figura 113. Montagem das películas obtidas na radiografia. ....	123
Figura 114, 115 e 116. Localização das amostras recolhidas. ....	125

Figura 117. Localização da amostra 1.....	126
Figura 118. Superfície da amostra 1.....	126
Figura 119. Verso da amostra 1. ....	126
Figura 120. Corte estratigráfico da amostra 1.....	126
Figura 121 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 1.....	126
Figura 122. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 1.....	126
Figura 123. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 1.....	126
Figura 124. Localização da amostra 2.....	127
Figura 125. Superfície da amostra 2.....	127
Figura 126. Verso da amostra 2. ....	127
Figura 127. Corte estratigráfico da amostra 2.....	127
Figura 128. Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 2.....	127
Figura 129. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 2.....	127
Figura 130. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 2.....	127
Figura 131. Localização da amostra 3.....	128
Figura 132. Superfície da amostra 3.....	128
Figura 133. Verso da amostra 3. ....	128
Figura 134. Corte estratigráfico da amostra 3.....	128
Figura 135. Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 3.....	128
Figura 136. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 3.....	128
Figura 137. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 3.....	128
Figura 138. Localização da amostra 4.....	129
Figura 139. Superfície da amostra 4.....	129
Figura 140. Verso da amostra 4. ....	129
Figura 141. Corte estratigráfico da amostra 4.....	129
Figura 142 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 4.....	129
Figura 143. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 4.....	129
Figura 144. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 4.....	129
Figura 145. Localização da amostra 5.....	130
Figura 146. Superfície da amostra 5.....	130
Figura 147. Verso da amostra 5. ....	130
Figura 148. Corte estratigráfico da amostra 5.....	130

Figura 149 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 5. ....	130
Figura 150. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 5. ....	130
Figura 151. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 5. ....	130
Figura 152. Localização da amostra 6. ....	131
Figura 153. Superfície da amostra 6. ....	131
Figura 154. Verso da amostra 6. ....	131
Figura 155. Corte estratigráfico da amostra 6. ....	131
Figura 156 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 6. ....	131
Figura 157. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 6. ....	131
Figura 158. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 6. ....	131
Figura 159. Localização da amostra 7. ....	132
Figura 160. Superfície da amostra 7. ....	132
Figura 161. Verso da amostra 7. ....	132
Figura 162. Corte estratigráfico da amostra 7. ....	132
Figura 163 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 7. ....	132
Figura 164. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 7. ....	132
Figura 165. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 7. ....	132
Figura 166. Localização da amostra 8. ....	133
Figura 167. Superfície da amostra 8. ....	133
Figura 168. Verso da amostra 8. ....	133
Figura 169. Corte estratigráfico da amostra 8. ....	133
Figura 170 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 8. ....	133
Figura 171. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 8. ....	133
Figura 172. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 8. ....	133
Figura 173. Localização da amostra 9. ....	134
Figura 174. Superfície da amostra 9. ....	134
Figura 175. Verso da amostra 9. ....	134
Figura 176. Corte estratigráfico da amostra 9. ....	134
Figura 177 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 9. ....	134
Figura 178. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 9. ....	134
Figura 179. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 9. ....	134
Figura 180. Localização da amostra 10. ....	135

Figura 181. Superfície da amostra 10.....	135
Figura 182. Verso da amostra 10. ....	135
Figura 183. Corte estratigráfico da amostra 10. ....	135
Figura 184 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 10. ....	135
Figura 185. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 10.....	135
Figura 186. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 10.....	135
Figura 187 e 188. Cristalização dos sais da carga presente na amostra da preparação. C. F. Doutor Vítor Gaspar (Laboratório ) .....	136
Figura 189 e 190. Corte radial da escultura onde se pode observar a existência de dois tipos de madeira, e respectiva localização do corte na obra. ....	137
Figura 191 e 192. Observação do corte radial das amostras recolhidas a cada um dos tipos de madeira presentes na escultura de <i>Nossa Senhora</i> . ....	137
Figura 193. Esquema dos blocos que constituem a escultura de <i>Nossa Senhora</i> . ....	138
Figura 194. Esquema dos blocos que constituem a escultura de <i>Nossa Senhora</i> . ....	138
Figura 195. Mapeamento do repinte da base.....	139
Figura 196. Mapeamento da repolicromia da mão esquerda. ....	139
Figura 197. Mapeamento da repolicromia da mão direita. ....	139
Figura 198. <i>Santa Ana ensinando a Virgem a ler</i> , 1784. C. F. (RODRIGUES, 2013: 203). .....	141
Figura 199. <i>Virgem da Piedade</i> , 1785. C. F. (RODRIGUES, 2013: 204). ....	141
Figura 200. <i>Santa Teresa de Ávila</i> . 1784-1789. C. F. (RODRIGUES, 2013: 190). ....	141
Figura 201. <i>Nossa Senhora da Encarnação</i> , 1803. C. F. (RODRIGUES, 2013: 206). ....	141
Figura 202. <i>Virgem Imaculada</i> , início do século XIX. C. F. (RODRIGUES, 2013: 157). .....	141
Figura 203. <i>Santo Elias</i> , c. 1783. C. F. (RODRIGUES, 2013: 188). ....	142
Figura 204. <i>São João Evangelista</i> , 1784-1789. C. F. (RODRIGUES, 2013: 189). ....	142
Figura 205. <i>São João Baptista</i> , c. 1800. C. F. (RODRIGUES, 2013: 205). ....	142
Figura 206. <i>Santa Basilissa</i> , Após 1815?. Igreja de São Nicolau. C: Fotografia gentilmente cedida pela paróquia de São Nicolau. ....	142
Figura 207. <i>São Julião</i> . Após 1815?. Igreja de São Nicolau. Fotografia gentilmente cedida pela paróquia de São Nicolau.....	142

Figura 208. *São Francisco de Assis*, 1796, Igreja dos Terceiros da Venerável Ordem de S. Francisco, no Porto. Fotografia gentilmente cedida pela Dra. Rita Peixoto. .... 143

Figura 209. *Nossa Senhora do Rosário*, terceiro quartel século XVIII, Museu de arte sacra de Vila Viçosa. C. F. (PEREIRA, 2012: 140). .... 143

Figura 210. Esquema do *Methodo para saber as principais proporçoens do corpo humano*. (RODRIGUES, 2013: 138)..... 144



## **Índice de tabelas**

Tabela 1. Teste de resistência dos pigmentos..... 147

Tabela 2. Teste de solubilidade da sujidade ..... 148



## **Lista de abreviaturas e siglas**

μFRX – microfluorescência de raio X

A. P. – Autoria Própria

C. F. – Crédito Fotográfico

DGEMN – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

IGESPAR – Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico

IPT – Instituto Politécnico de Tomar

SIPA - Sistema Integrado para o Património Arquitectónico

## **Lista de símbolos**

® - Marca registada.



## Introdução

Realizado o estágio curricular sobre o estudo e intervenção de um conjunto escultórico da *Sagrada Família* em madeira policromada atribuído à oficina de Machado de Castro, no âmbito do Mestrado em Conservação e Restauro, ramo de património móvel na área de escultura em madeira policromada, no Laboratório de Pintura e Escultura do Instituto Politécnico de Tomar (IPT), apresenta-se o seu relato, bem como o estudo efectuado.

Durante este período de estágio desenvolveu-se o estudo deste conjunto, partindo de algumas informações provenientes das entidades responsáveis pelo mesmo e realizou-se a intervenção da escultura de *São José* e a finalização da escultura de *Nossa Senhora*, tendo esta sido, quase totalmente, realizada no passado ano lectivo (2012-2013) no âmbito da unidade curricular Conservação e Restauro Aplicada pertencente ao primeiro ano deste segundo ciclo de estudos.

Entende-se este texto como uma forma de deixar documentada a intervenção concretizada bem como o estudo realizado revelando-se ser um registo importante para a preservação e valorização deste conjunto, com o intuito de que seja útil para a História da Arte em Portugal, mais especificamente em Figueiró dos Vinhos, de onde as esculturas provém, e particularmente, para todos aqueles que delas usufruem.

Sobre este conjunto poucas informações escritas existem, e os dados cedidos oralmente, careciam de fontes que os sustentassem. O caso da autoria mostrou-se particularmente importante pela relevância da atribuição adiantada, à oficina de um importante escultor português, Joaquim Machado de Castro.

A conservação e restauro exerce-se sobre bens culturais que não podem ser alienados do seu significado, valor e história, pelo que o seu entendimento faz também parte da tarefa do conservador-restaurador. Citando Salvador Muñoz Viñas *A conservação e restauro é uma actividade de difícil definição. Para entendê-la é preciso referir-se tanto à própria actividade como à natureza dos seus objectos*. (MUÑOZ VIÑAS, 2003: 175).

Começa-se então neste relatório por apresentar o objecto de estudo, a *Sagrada Família*, abordando a sua proveniência, as condições em que estava exposta e o percurso sobre a mesma que foi possível desvendar. Segue-se o enquadramento do conjunto a nível histórico e artístico tentando encontrar o seu lugar na História da Arte, através de factos

históricos envolventes à obra e características artísticas condizentes com o seu estilo. Mostra-se também o estudo decorativo relativo aos panejamentos das esculturas e por fim o estudo iconográfico e iconológico do conjunto.

Num segundo ponto são enumerados os exames e análises que foram possíveis realizar para complementar o estudo deste conjunto e do seu estado de conservação. Para além da descrição das técnicas realizadas, são também apresentadas as respostas que se pretendiam obter bem como as limitações com que nos deparámos, algumas intrínsecas aos próprios exames e análises, outras que surgiram no decorrer da sua realização.

Os resultados obtidos são seguidamente apresentados, sempre que necessários, na descrição das técnicas e materiais de produção, centrando-se na escultura de *São José* e fazendo as devidas comparações com a escultura de *Nossa Senhora* e os resultados já obtidos anteriormente. Tentou-se caracterizar de forma exaustiva a produção desta escultura confrontando os dados conseguidos com bibliografia sobre estes assuntos, partindo de estudos já publicados e tentando chegar às fontes contemporâneas do período de criação em causa. Nos pontos em que não foi possível caracterizar concretamente os materiais é feita uma aproximação daquilo que normalmente seria realizado recorrendo de novo à bibliografia existente.

Após a apresentação das intervenções realizadas posteriormente à execução da escultura é relatado o estudo autoral deste conjunto. Apenas neste momento do relatório se escreve sobre este assunto pela necessidade de ter já apresentado as características técnicas e materiais das esculturas, que foram também necessárias para a construção das considerações que se apresentarão. Este estudo baseou-se sobretudo num estudo comparativo com a sua produção escultórica assentando em valores formais bem como materiais e técnicas.

É então descrito o diagnóstico feito às esculturas, enumerando os danos e patologias encontrados e relacionando-os com as suas possíveis causas, numa tentativa de prevenir que ocorram de novo e de melhor executar o seu tratamento.

Expõe-se a metodologia de intervenção explicando de que forma se pretende abordar o tratamento desta escultura, não esquecendo o conhecimento até então adquirido através do seu estudo. Esta metodologia assenta nas teorias vigentes da Conservação e Restauro e nos valores éticos, não deixando, ainda assim, de ter em conta o ponto de vista de quem requereu esta intervenção e o nosso cunho por tentarmos da melhor forma preservar este

conjunto. Os tratamentos propostos, baseados no diagnóstico realizado, são seguidamente expostos, justificando a necessidade de cada um deles.

A intervenção é de seguida narrada descrevendo-se as soluções encontradas para cada tratamento e os materiais que foram utilizados. É bastante importante que as acções levadas a cabo sejam documentadas para que no futuro não seja um problema perceber o que já foi feito a esta escultura.

Por último são feitas algumas sugestões para uma melhor preservação do conjunto no futuro, tendo em conta que a *Sagrada Família* regressará ao mesmo local de exposição.



## 1. Identificação da Obra

A obra de arte em estudo é um conjunto escultórico representando a *Sagrada Família* do qual apenas existem as figuras de *Nossa Senhora* (Figura 1) e *São José* (Figura 2). A intervenção realizada neste período de estágio abarcou a escultura de *São José* e a finalização do tratamento da escultura de *Nossa Senhora*.

Ainda que o trabalho de conservação e restauro tenha recaído essencialmente apenas sobre uma das esculturas o estudo de ambas pareceu-nos fazer mais sentido, pela unidade de conjunto que as imagens comportam, acreditando poder revelar mais informações que enriquecerão este relatório.



Figura 1. Escultura de *Nossa Senhora*. Crédito Fotográfico (C. F.) Gonçalo Figueiredo – Laboratório de Fotografia do Instituto Politécnico de Tomar.



Figura 2. Escultura de *São José*. C. F. Gonçalo Figueiredo.

### 1.1. Descrição

O conjunto escultórico terá sido composto inicialmente por três imagens independentes de vulto pleno, como podemos comprovar num postal antigo (PORTELA, 2008: 28) datado de 1926<sup>1</sup> (Figura 3), contudo, a imagem do Menino Jesus encontra-se desaparecida restando apenas as imagens de Nossa Senhora e de São José.



Figura 3. Postal antigo representando o conjunto escultórico da *Sagrada Família*. C. F. (PORTELA, 2008: 8).

Esculturas em suporte de madeira, douradas e policromadas foram decoradas recorrendo à técnica de estofado. Têm ambas cerca de 72 cm de altura, sendo a escultura de *S. José* ligeiramente mais larga e de maior profundidade que a escultura de *Nossa Senhora*, com 37,8 cm de largura e 24,3 cm de profundidade para 35 cm e 22 cm, respectivamente (Anexo I – Figura 102 a Figura 109, p. 115-116).

De acordo com o postal já mencionado e com a posição em que as imagens foram esculpidas, a figura do *Menino Jesus* encontrava-se ao centro com *Nossa Senhora* do seu lado direito e *São José* do lado esquerdo. Ambos se encontram a olhar para o seu filho, Jesus, menino já de pé a caminhar (pelo que é possível observar do postal).

---

<sup>1</sup> Informação obtida oralmente pelo Engenheiro Miguel Portela. A primeira publicação deste postal que se encontrou data de 1933 no *Álbum de Turismo: Figueiró dos Vinhos – Estância de Turismo*.

*Nossa Senhora*: A figura encontra-se ligeiramente inclinada para o lado esquerdo estando o rosto virado um pouco para baixo. O braço direito está dobrado pousando a mão (direita) sobre a cintura. O braço esquerdo tem apenas uma ligeira inclinação encontrando-se estendido e um pouco afastado do corpo com a mão aberta. Nossa Senhora enverga uma túnica, um véu que lhe cobre a cabeça quase por completo, e um manto sobre as costas e preso na cintura (pela sua mão). A decoração das vestes é feita através da técnica de estofado recorrendo também ao uso de esgrafitos. Os motivos são essencialmente vegetalista e preenchem a superfície dos panejamentos. No rosto encarnado foram aplicados olhos de vidro tendo as mãos também sido encarnadas.

A escultura encontra-se sobre uma base que apresenta agora uma tonalidade azul acinzentada, sendo perceptível contudo a existência de vestígios de uma decoração em tons de vermelho por baixo.

*São José*: A figura foi entalhada numa posição ligeiramente inclinada, para a direita, com o rosto voltado para baixo. O braço esquerdo está levantado, estando a mão fechada segurando uma vara já desaparecida; o braço direito está caído, um pouco afastado do corpo com a mão aberta e estendida. O joelho direito está ligeiramente flectido colocando o pé esquerdo mais à frente do que o pé direito.

*São José* enverga uma túnica, umas calças, e sobre estas vestes tem um manto seguro no ombro esquerdo, que lhe cobre as costas deixando a descoberto o peito, apresentando-se com um nó na cintura como forma de fixação do mesmo, caindo sobre os membros inferiores. Enverga ainda umas botas, visíveis pelo avanço da perna que fica a descoberto do manto. A decoração dos panejamentos é também realizada sobretudo recorrendo à técnica de estofado utilizando por vezes esgrafitos, desenhando-se motivos vegetalista. O rosto e as mãos estão encarnados, apresentando ainda olhos de vidro, e na boca entreaberta é possível ver a forma de dentes.

A base seria revestida por policromia vermelha, tendo em conta a presença de pequenas áreas da mesma que ainda se encontram, terá sido repintada num tom azul acinzentado do qual apenas restam ainda alguns vestígios.

## 1.2. Proveniência

### 1.2.1. Figueiró dos Vinhos – Igreja Matriz

Encontra-se esta *Sagrada Família* na Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos, também designada de Igreja de São João Baptista por ser a este santo dedicada (Figura 4).

Conhecem-se referências que remontam ao século XIII sobre um templo dedicado a Santa Maria de Figueiró que ali se encontraria, sendo a invocação a São João Baptista datável pelo menos desde 1320, não se sabe todavia se apenas foi alterado o santo padroeiro ou se foi construída uma nova igreja (MEDEIROS, 2002: 105). O templo que hoje se vê sofreu já bastantes alterações que o tornam um

edifício com marcas de vários estilos artísticos encontrando-se valores do manuelino, do maneirismo, do barroco e do romantismo (GASPAR, 2004: 230).

A igreja, classificada como monumento nacional<sup>2</sup>, tem planta longitudinal terminando numa capela-mor desenvolvida, tem três naves com cinco tramos que terminam em arcos de volta perfeita sustentados por oito colunas. Para além do altar-mor tem mais seis pequenos altares, dois que ladeiam a capela-mor no final das naves laterais, três na parede da nave do lado do Evangelho e um na parede da nave do lado da Epistola.

Das mudanças realizadas na igreja, importa referir a introdução dos azulejos e do retábulo em talha dourada na capela-mor durante o século XVIII (GASPAR, 2004: 231); as obras de restauro de 1898 a 1904, sintetizadas por Miguel Portela, onde se pode salientar a reconstrução da fachada e a introdução de obras de Simões de Almeida e José Malhoa (PORTELA, 2014); e três períodos de obras de reparação a cargo do Estado: entre 1940 e 1942 (demolições de anexos), de 1966 a 1972 (reconstrução do telhado e restauro de pinturas) e nos anos de 1993 a 1998 (obras de conservação exteriores e interiores, ao nível da pintura, carpintaria, e caixilharia) (GASPAR, 2004: 231).

Dentro da igreja o conjunto encontra-se num retábulo no altar que ladeia a capela-mor no topo da nave do lado da Epistola (Figura 5). No retábulo a escultura de *Nossa Senhora* está colocada do lado esquerdo (do observador) e a escultura de *São José* do lado direito, no



Figura 4. Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos. Autoria própria (A. P.)

---

<sup>2</sup> Pelo Decreto nº 8.331, de 17 de Agosto de 1922 (GASPAR, 2004: 230).

meio destas duas esculturas encontra-se uma escultura de *Nossa Senhora de Fátima* (Figura 6).

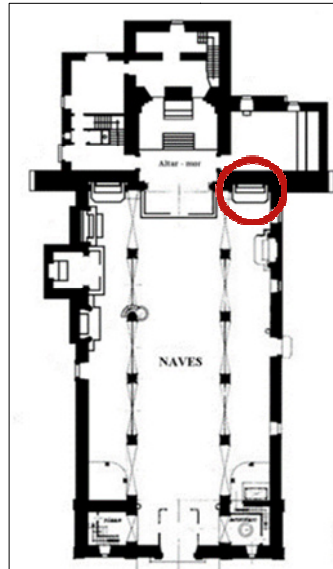


Figura 5. Localização do retábulo onde se encontra o conjunto (assinalada com um círculo encarnado). C. F. SIPA DES00008584, disponível em WWW: <[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00001782](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00001782)>.



Figura 6. Disposição das esculturas no retábulo. C. F. SIPA FOTO000860550.

### 1.2.2. Condições de preservação no local de proveniência

O conjunto encontrando-se no interior do templo está sujeito a temperaturas bastante baixas e a uma humidade relativa bastante elevada, algo que é perceptível ao entrar no espaço. Tendo em conta que já estarão neste ambiente há diversos anos não será adequado que se alterem as condições ambientais abruptamente.

O edifício tem uma janela na parede lateral, junto ao retábulo onde se encontra disposto o conjunto, por onde entra luz e calor, pois tem apenas o vidro da janela como barreira (Figura 7). Esta entrada de radiação é prejudicial, não só pela



Figura 7. Fotografia do retábulo onde se encontram as esculturas onde se pode observar a luz que entra pela janela da parede lateral. C. F. SIPA FOTO000860550.

radiação, não filtrada, que incide directamente sobre as esculturas, mas também por conduzir a variações no ambiente envolvente das obras pela entrada próxima de calor.

Estão colocadas sobre nichos a uma altura que não está acessível ao toque dos fiéis, prevenindo o contacto directo dos crentes com as esculturas.

Este pequeno altar tem uma mesa ao centro, não muito funda, que tem ainda uma área mais elevada, ao fundo, junto ao retábulo. Nesta pequena zona de apoio são colocadas, por vezes, flores que, embora não estejam em contacto com as esculturas, devido à sua elevação, encontram-se junto ao retábulo encostadas directamente sobre este (Figura 8).

A manutenção do templo é da responsabilidade da paróquia todavia é prática comum nesta igreja a existência de famílias que zelam pelos altares, procedendo à colocação de flores, ou toalhas do altar,

sem no entanto, terem quaisquer responsabilidades em relação à conservação e restauro dos mesmos altares ou das imagens neles existentes. Ainda que nestas esculturas se tenham acumulado poeiras e sujidades, não há indícios de limpezas danosas com produtos agressivos e pouco adequados.

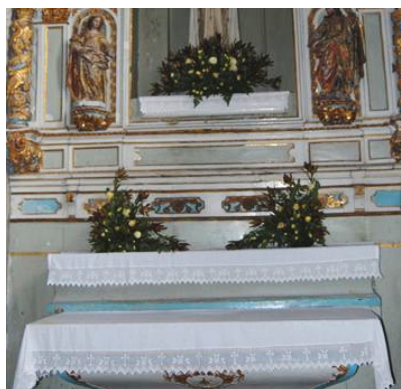


Figura 8. Pormenor de uma fotografia onde se observa a colocação das flores neste retábulo. C. F. SIPA FOTO00860550.

### 1.2.3. Percurso das obras

Não existe informação sobre a encomenda e a execução deste conjunto escultórico, nem se sabe quando e como terá entrado na igreja. Porém, alguns dados foram recolhidos (e que seguidamente passaremos a descrever) num primeiro esboço sobre o percurso deste conjunto, apresentando-se sobretudo futuros caminhos para esta pesquisa. Este estudo apenas foi possível contando com a imprescindível colaboração do Eng.º Miguel Portela, que muitas informações e documentos nos disponibilizou.

Nos livros da igreja apenas se encontra referência a este conjunto a partir do ano de 1911<sup>3</sup>, num inventário realizado na época que identifica a existência de um *São José* e de uma *Nossa Senhora* no templo. Do que se passou anteriormente nada se sabe.

---

<sup>3</sup> Esta pesquisa foi realizada pelo Engenheiro Miguel Portela e pela Senhora Maria Manuela Mesquita Louro nos livros e documentos da igreja.

Conhece-se um documento datado de 1737, encontrado pelo Eng.º Miguel Portela<sup>4</sup>, que menciona a construção de uma capela com a invocação da *Sagrada Família* na cerca do já extinto Mosteiro de Nossa Senhora da Consolação, também chamado de Santa Clara (Documento 1). Sabemos também que as freiras deste Mosteiro, antes das invasões napoleónicas, se retiraram para o Convento de Santa Iria em Tomar, não mais voltando a esta casa monástica, tendo por volta de 1863 sido vendido em hasta pública (PORTELA, 2013: 48). Admite-se que com a construção da capela tenham sido produzidas também imagens dedicadas a esta temática e poderá ser uma hipótese a averiguar a possibilidade de este conjunto em estudo poder ser proveniente desse antigo templo, uma vez que não se conhece até à data referência de em algum momento ter existido um altar dedicado à *Sagrada Família* na igreja Matriz.

Num inventário existente no arquivo da Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos, com data de 1911, não se faz menção alguma à figura do *Menino Jesus* e localiza as duas outras esculturas no altar do lado do Evangelho: *Dois altares laterais, tendo do lado direito as imagens da Senhora do Rosário, em pedra, com manto branco acetinado e coroa de metal, outra imagem que se desconhece o nome, o Coração de Maria em madeira e um crucifixo em madeira. Do lado esquerdo com as imagens de São José e Nossa Senhora, em madeira, Santo António São Pantaleão e uma pequena cruz em madeira com relevos em máde-pérola* (documento 2).

Com esta informação podemos compreender que a separação do conjunto deu-se, pelo menos, em 1911<sup>5</sup>. Observando uma fotografia de cerca de 1926 (PORTELA, 2014: 34) é possível ver-se uma imagem de outro *Menino Jesus* - que se encontra nos dias de hoje na sacristia desta igreja - colocada num nicho sobre a mesa do altar do lado da Epístola (Figura 9, Figura 10 e Figura 11). É provável que esta escultura tenha sido colocada na igreja em substituição da escultura pertencente à *Sagrada Família* por se encontrar danificada, faltando-lhe uma das mãos, como se observa no postal (Figura 3)<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> A quem agradecemos a partilha desta referência documental inédita.

<sup>5</sup> A separação do conjunto em 1911 leva a colocar-se a hipótese de ter sido usada, no postal anteriormente referido (Figura 3), uma fotografia de data anterior à da sua edição, em 1926.

<sup>6</sup> Tendo em conta a tradição, nesta igreja, de cada altar ser entregue ao cuidado de uma família da vila, o Eng.º Miguel Portela pondera a possibilidade de a família, à época do desaparecimento da escultura, ter salvo a imagem. Continuam a ser feitas investigações na confirmação dessa possibilidade.



Figura 9 e Figura 10. Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos cerca de 1926. Vista geral e pormenor da localização da escultura de um outro *Menino Jesus*. C. F. (PORTELA, 2014: 34).



Figura 11. Escultura do *Menino Jesus* que esteve no nicho no altar do lado da Epístola, e que se pode ver na Figura 9. C. F. (PORTELA, 2014: 34).

Da década de 30 é uma outra fotografia onde se encontra ainda o nicho ricamente decorado e que em fotografias dos anos 50 teria sido removido desse local. Todavia, nele podemos ver a pequena imagem de Nossa Senhora das Dores, que hoje se encontra num altar lateral ao altar do Santíssimo (Figura 12 e Figura 13).



Figura 12 e Figura 13. Altar do lado da Epístola na década de 1930. Vista geral e pormenor do nicho onde se encontrava a escultura do *Menino Jesus*. C. F. desconhecido, fotografia gentilmente cedida pelo Engenheiro Miguel Portela.

Do início do século, cerca de 1910-1920, e por isso anterior às duas imagens já apresentadas, conhece-se uma fotografia que mostra a colocação do conjunto em estudo (pelo menos a escultura de *São José*) no local onde hoje se encontram (Figura 14 e Figura 15).

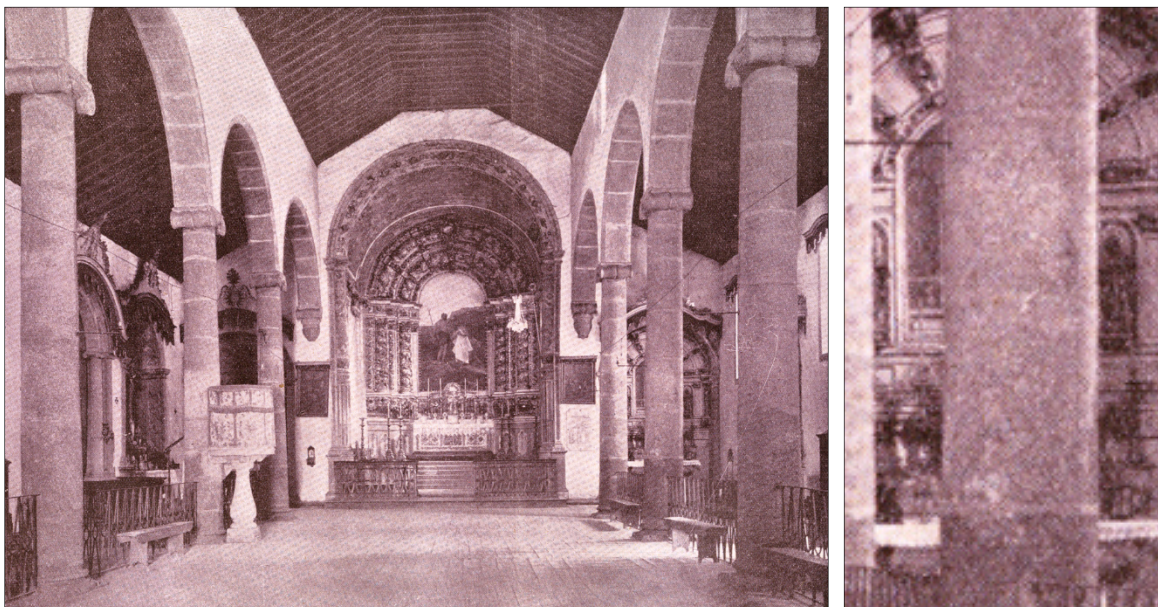


Figura 14 e Figura 15. Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos cerca de 1910-1920 e pormenor do retábulo onde vêm as esculturas da *Sagrada Família*, no local onde hoje se encontram. C. F. desconhecido, fotografia gentilmente cedida pelo Engenheiro Miguel Portela.

Assim, sabemos que em 1911 o conjunto estaria no altar do lado do Evangelho, de acordo com o referido inventário, e na década de 30 não se encontra, pelo menos, no altar do lado da Epístola. Esta fotografia que por último se expôs poderá ser anterior ao inventário, podendo apontar-se duas alterações na disposição deste conjunto dentro do templo. A primeira antes de 1911 e a segunda após a década de 1930.

Consultando documentação da antiga Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) sobre a igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos<sup>7</sup>, encontrou-se correspondência sobre uma eventual venda de *imagens e objectos de culto*, com origem numa carta anónima, de 1957, *de um Figueirense amigo da sua terra* (SIPA, TXT:00348349) que informa desta e outras irregularidades.

Em resposta a esta denúncia é escrito, a 3 de Junho de 1958, que o arquitecto Portugal esteve em Figueiró e falou com o prior que negou as acusações; segundo o Prior *nenhum objecto de culto foi vendido, embora se encontrem alguns em arrecadação*. Refere-se ainda a existência de um inventário dos bens da igreja de 1913 (SIPA, TXT:00348353).

É escrito ao Engenheiro Director-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, a 11 de Agosto de 1958, *que o assunto deve ser esclarecido pela Fazenda Pública, directamente ou através do Bispado de Coimbra* (SIPA, TXT:00348357). De 15 de Setembro de 1958 é a resposta da Direcção-Geral da Fazenda Pública transmitindo *a informação prestada pela Conservadora dos Monumentos Nacionais da Zona de Leiria sobre as irregularidades a que alude a denúncia (...)*; escreve-se então que não foram vendidas imagens de culto, sendo apontadas as várias alterações na disposição das imagens dentro do templo termina-se este assunto afirmando que *Tudo o mais se encontrava de acordo com a documentação que levava* (SIPA, TXT:00348359), falta saber-se que documentação era essa.

Esta movimentação das imagens dentro do templo está também patente no livro de Gustavo de Matos Sequeira onde não sendo referido o conjunto é localizada, no altar onde este actualmente se encontra, uma outra escultura *de pedra seiscentista, representando a Virgem*, (SEQUEIRA, 1955: 52). Não é explicativo, no entanto, se esta escultura de pedra estaria sozinha, se no espaço ocupado agora pela *Nossa Senhora de Fátima*, e se o conjunto em estudo estaria já neste altar.

---

<sup>7</sup> Número IPA: 00001782, para pesquisa na base de dados do Sistema Integrado para o Património Arquitectónico (SIPA).

Voltando à correspondência anteriormente descrita, no documento de 15 de Setembro de 1958, das alterações na disposição das obras enumeradas consta que foram retiradas ao culto duas imagens *em pedra seiscentista* identificadas como *Santo Antão* e *Nossa Senhora do Carmo*<sup>8</sup>. Não é escrito de onde foram recolhidas mas diz-se que *no lugar vago está uma N. S. de Fátima* e as mesmas terão ido para um espaço de arrumos: “Vi as duas ditas imagens numa arrecadação na igreja” (SIPA, TXT:00348359).

Contudo, de acordo com o Eng.º Miguel Portela e observando as fotografias expostas anteriormente (Figura 12 e Figura 13), a imagem de que fala Gustavo de Matos Sequeira será uma escultura de *Nossa Senhora do Rosário*, que se encontra, hoje, na sacristia desta igreja (Figura 16 e Figura 17).



Figura 16 e Figura 17. Escultura de *Nossa Senhora do Rosário* e a sua localização na década de 30. C. F. desconhecido, fotografia gentilmente cedida pelo Engenheiro Miguel Portela.

Consideramos, face às fotografias apresentadas, que Gustavo Matos Sequeira, cometeu um erro na denominação da escultura, referindo-se a uma *Virgem* em vez de *Nossa Senhora do Rosário*. Ficamos todavia com a informação de quando terá sido integrada a escultura da *Nossa Senhora de Fátima* neste altar, sendo uma hipótese que nesta altura se tenha transportado novamente a *Sagrada Família* para este sítio.

<sup>8</sup> A primeira por culto supersticioso a segunda por falta de culto devido a existência de outra imagem de grande devoção presente no altar-mor da Igreja do Convento das Carmelitas na mesma vila.

### 1.3. Caracterização histórico-artística

Desenvolveu-se este estudo histórico-artístico das esculturas pela importância que se atribui ao conhecimento da obra a intervir, não apenas neste caso particular, mas em qualquer trabalho que se inicie. Apenas conhecendo a obra de arte que nos é entregue, podemos atribuir-lhe o seu valor justo e preservá-la tendo em conta todas as suas mais-valias.

O estudo iniciou-se tendo como guia as informações orais transmitidas pelos responsáveis da igreja juntamente com a informação presente no postal já mencionado, pois nenhuma outra documentação era conhecida. A falta de conhecimento sobre estas obras torna este estudo ainda mais necessário com vista à sua correcta documentação permitindo, futuramente, uma fruição mais esclarecida.

Destas fontes tínhamos notícia de que o conjunto estaria atribuído ao escultor português Joaquim Machado de Castro ou pelo menos à sua oficina, e poderia ter sido encomendado pelo, à data, Senhor de Figueiró. Pela legenda do postal coloca-se a dúvida se o conjunto seria datado do período de regência de D. José I, tendo em conta que Machado de Castro serviu três reis (D. José I, D. Maria I e D. João VI) e é apenas esse o único indicado no texto: “(...) *por Machado de Castro, do reinado de D. José 1<sup>o</sup>*”.

Para além do postal nenhuma outra fonte foi encontrada que se debruçasse, ainda que apenas numa passageira referência, sobre este conjunto. Nos textos encontrados sobre a igreja, embora sejam referidas outras obras de arte presentes no templo, esta *Sagrada Família* é ignorada ou esquecida. (GASPAR, 2004; MEDEIROS, 2002; PEREIRA, 1907; SEQUEIRA, 1955, SIMÕES, 1933; guia de Portugal, 1983; tesouros artísticos de Portugal, 1976; AZEVEDO, s.d.; Figueiró dos Vinhos, s.d.). Tão pouco nos inventários digitais online do antigo Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR) (CARVALHO, s.d.) e do SIPA (MATIAS, 2009) é referido este conjunto, embora este último refira a existência de um presépio em terracota<sup>9</sup>.

Sobre a autoria e a datação as informações que obtivemos no início deste trabalho, e que acima narrámos, provindo de fontes orais careciam de uma comprovação pelo que se desenvolveu um estudo sobre a autoria destas obras a partir da atribuição a Machado de

---

<sup>9</sup> Pensou-se que poderia ser uma referência a este conjunto ainda que denominando-o iconograficamente de forma incorrecta porém o Engenheiro Miguel Portela desfez estas dúvidas confirmando a existência de um presépio na igreja, do qual apenas restam ainda algumas figuras.

Castro e que envolveu a comparação desta *Sagrada Família* com a produção do escultor. Esta comparação abrangendo também os materiais e técnicas utilizados apenas ficou completa após o estudo dos mesmos relativamente a este conjunto. Por essa razão, de maneira a tornar a leitura deste texto coerente o estudo sobre a autoria e as considerações que do mesmo retirámos serão apresentadas mais adiante após a caracterização dos materiais e técnicas de produção.

### **1.3.1. Enquadramento histórico**

A fundação da vila de Figueiró dos Vinhos não está temporalmente definida. Considerada por muitos uma povoação antiga, datam de entre os séculos X e VIII a. C. os primeiros vestígios de ocupação humana no território (GASPAR, 2004: 59) e de acordo com Carlos Medeiros os primeiros registos datam *pelos anos 783 a 789* (MEDEIROS, 2002: 37). Consensual é a doação por D. Afonso Henriques, em 1135, da Herdade de Pedrogão que incluía Figueiró dos Vinhos (MEDEIROS, 2002: 37, GASPAR, 2004: 59). Tendo regressado ao poder do rei, em 1200 volta a ser doada uma área desta zona sob a denominação de Reguengo de Monsalude, a D. Pedro Afonso que criou os primeiros concelhos: Arega em 1201, Figueiró em 1204 e Pedrogão em 1206 (PORTELA, 2013 a: 54).

Facto conhecido é a contínua ligação deste território a *ilustre gente*, caracterizado inclusive por Carlos Medeiros como *terra de nobres da mais alta linhagem* (MEDEIROS, 2002: 37). Terão os Senhores de Figueiró e Pedrogão recebido, desde o século XIII, várias *benesses e mercês dos monarcas portugueses* (PORTELA, 2013 b: 8).

Também a Figueiró chegaram as riquezas vindas do Oriente a partir do século XVI (PORTELA, 2013 b: 9) que possibilitaram, juntamente com as vontades dos nobres que ali se tinham vindo a fixar, a construção, reconstrução e enriquecimento de edifícios também religiosos conduzindo ao seu desenvolvimento artístico. Chegando ao século XVII, Figueiró dos Vinhos era um local de distinção pelos artistas, religiosos e letrados que por lá passavam, contribuindo para o seu crescimento e reconhecimento (PORTELA, 2013 b: 20) com um *desenvolvimento económico, social e artístico relevante no panorama da região norte estremenha* (PORTELA, 2013 b: 8). Um exemplo que importa referir deste crescimento é o desenvolvimento de um Colégio de Artes, sediado no Convento do Carmo a partir de 1625, e que Miguel Portela descreve como um *grande centro de estudos* a par

de Coimbra ou Lisboa, sublinhando todavia a proximidade com o Colégio de São José de Coimbra (PORTELA, 2013 b: 19).

Centro artístico de grande importância em Portugal, no século XIX e entrando no século XX, foi um local de eleição para muitos artistas de renome. Não apenas os naturais da Vila, como os escultores Simões de Almeida, tio e sobrinho, como para outros que ali se recolheram como é o caso de José Malhoa e Manuel Henriques Pinto (GASPAR, 2004: 105).

Por toda a sua importância histórica e artística, impulsionada desde sempre pelo seu inalterável interesse e beleza paisagística, foi elevada a Estância de Turismo, durante o governo do Estado Novo a 11 de Abril de 1928, pelo Decreto n.º 15.347 (MEDEIROS, 2002: 44).

### **1.3.1.1. Encomendante**

Identificar o encomendante de um bem cultural é também um caminho para caracterizar esse mesmo bem, através do contexto sócio cultural da entidade que requereu o bem. Ao ter conhecimento deste dado podemos tentar chegar a outros como a data e local de produção ou a autoria (MONCADA, 2006: 57).

Partindo do pressuposto de que o encomendante deste conjunto terá sido um Senhor de Figueiró, procurou-se quem seria este na altura da produção das imagens. Esta pesquisa balizou-se cronologicamente pelo período de produção de Joaquim Machado de Castro já em Lisboa, a partir de 1770<sup>10</sup>, tendo fundado entretanto a sua *Aula e Laboratorio de Escultura*<sup>11</sup> em 1772 (FARIA, 2008: 18), chegando assim à informação de que nesta época os Senhores de Figueiró, descendentes das famílias dos Vasconcelos e dos Sousas (PORTELA, 2013 b: 8), seriam os Condes de Redondo, mais tarde elevados ao título de Marqueses de Borba (MEDEIROS, 2002: 92-93; ZUQUETE, 1961). Rui Mendes de Vasconcelos foi o primeiro Senhor de Figueiró e Pedrogão, tendo seu filho, Rui Mendes de

---

<sup>10</sup> Foi em 1770 que Joaquim Machado de Castro regressou de Mafra, indo para a capital trabalhar na estátua equestre. Cria nesta época o seu *laboratório* estabelecendo-se na cidade de Lisboa. (MENDONÇA, 1955: 24)

<sup>11</sup> Termo empregue por Joaquim Machado de Castro para designar a sua oficina ou o seu atelier. (MENDES, p. 81: 115) *Aula ou Laboratorio de Escultura* – termos utilizados frequentemente por Machado de Castro, podendo ter sido o escultor a introduzi-los na *gíria artística portuguesa*. Traduziam claramente as duas vertentes do novo estabelecimento - *por um lado conjugavam-se os aspectos teóricos e práticos da instrução dos candidatos a escultores, por outro complementavam-se a actividade formativa com a necessidade de satisfazer as encomendas régias*. (FARIA, 2008: 16)

Vasconcelos casado com D. Violante Sousa por sua vez filha de D. Lopo Sousa e sobrinha neta da Rainha D. Leonor Teles (PORTELA, 2012: 13).

### 1.3.2. Enquadramento Artístico

Dadas as características deste conjunto escultórico consideramo-lo um exemplar do estilo barroco. Porém, abrangendo um largo período de tempo, de meados do século XVII ao início do século XIX (PEREIRA, 1989: 69), o Barroco é dividido em diferentes fases não sendo, no entanto, uma divisão consensual. Por vezes dividido em apenas duas fases<sup>12</sup> (MOURA, 1986: 161), Reinaldo dos Santos divide-o em três<sup>13</sup> delimitando o período Barroco logo em 1777 (SANTOS, 1950: 51). É importante perceber a evolução deste estilo para poder enquadrar a *Sagrada Família* num arco temporal mais curto tentando aproximarmo-nos de acertadas autoria e datação.

Vive-se ainda no período barroco sob as directrizes emanadas do Concílio de Trento que ressaltavam o carácter pedagógico a imprimir na produção artística religiosa. A arte devia cumprir a missão de cativar os fiéis ao mesmo tempo que os catequizava auxiliando-se, para isso, de uma correcta iconografia (PEREIRA, 1997: 26).

A escultura barroca caracteriza-se pela exuberância das decorações que aplicadas sobre figuras de notável entalhe conquistavam os fiéis através do sentimento. Para isso esculpem-se imagens expressivas repletas de movimento e simbolismo, aliando-se a isto o recurso a técnicas e materiais como a aplicação de folha dourada e policromias estofadas. Pautando-se este período artístico pelo esplendor e riqueza do dourado, *cor por excelência ligada a Deus* (FERREIRA-ALVES, 1989: 183), o apogeu do ouro aconteceu durante o reinado de D. João V (o segundo ciclo de Reinaldo dos Santos, de 1706 a 1750), mas anteriormente já se tinha começado a utilizar este material e continuou por bastante tempo (SANTOS, 1950: 51).

O simbolismo inerente ao barroco, onde se pretende transmitir mensagens a quem contempla, pode encontrar-se inclusivamente no material de suporte das esculturas escolhido. A madeira começou a ganhar relevância no século XVI sendo já muito comum e um material de eleição neste período (SANTOS, 1950: 51), embora fosse rejeitado,

---

<sup>12</sup> Separando-se a arte do século XVII daquela realizada no século XVIII (MOURA, 1986: 161).

<sup>13</sup> 1º *Barroco seiscentista* no reinado de D. Pedro II (1667 - 1706); 2º *Barroco, em parte italianizante*, do reinado de D. João V (1706 - 1750); 3º *Rococó* de D. José (1750 - 1777) (SANTOS, 1950: 51).

juntamente com o barro, pela *erudição clássica* privilegiando-se a pedra pela sua melhor qualidade, são materiais simbolicamente mais *ricos* tendo em conta a *literatura religiosa*, e daí a sua preferência neste período (PEREIRA1997: 28-29).

Segundo José Fernandes Pereira foi com a pretensão de romper com os traços desarmoniosos maneiristas que surgiu o barroco, no século XVII, teorizando conforme orientações regulares e simétricas (PEREIRA, 1989: 69). O desenrolar deste estilo aproximou-se daquilo que se praticava na vizinha Espanha, sobretudo ainda no início do século XVII quando se vivia sob a regência espanhola, o que durou até 1640, mas em cada país o barroco ganhou características próprias (TAIPÉ, 1998: 155). No século XVIII cresceu a importância dada à estética religiosa, não deixando de parte as orientações que vinham já do século anterior, deixava-se o “ornamento” das obras à responsabilidade do artista (PEREIRA, 1989: 70). Assim, no início do século XVIII, que se considera o segundo ciclo de Reinaldo dos Santos a exuberância e exagero ganham terreno onde os adornos *passam a constituir o elemento principal* (COSTA, 1940: 5). O movimento dos panejamentos é mais esvoaçante e visualmente mais intenso e mais volumoso, acontecendo o mesmo com o tratamento dos cabelos. As expressões das figuras são mais carregadas e a emoção paira em toda a obra.

Na segunda metade do século XVIII (considerada Barroco final ou Rococó, em ambas as situações é uma preparação para o neoclássico) reduz-se a exuberância das representações, adelgçando a volumetria, sem deixar no entanto de se apelar ao sentimento. Pretende-se chegar aos fiéis mas nesta época através de formas mais contidas. Este período é por vezes considerado como o início do Rococó, como Reinaldo dos Santos o denomina na sua divisão do período barroco, e desenvolve-se em formas *elegantíssimas e de singular harmonia* anunciando o período neoclássico que vai buscar influência à prática francesa da época (COSTA, 1940: 6).

Este suavizar das formas está ainda um pouco ligado à influência italiana que chegava a Portugal. Desde o século XVII, com a importação de esculturas de Itália e com a vinda de artistas italianos, que se começou a experienciar diferentes valores artísticos vindos de fora (BORGES, 1986: 43), mas é no reinado de D. João V que esta influência começa a ganhar maior expressão. Por um lado pela importação de esculturas para o Convento de Mafra, mais tarde com a vinda do escultor italiano Alexandre Giusti para trabalhar nesse mesmo

Convento<sup>14</sup> e, por último, com a criação de uma Academia de Portugal em Roma e de bolsas que permitiam que os artistas portugueses passassem temporadas em Itália aprendendo com os mestres de lá. O primeiro núcleo de artistas partiu em 1720 e no seu regresso à pátria traziam novos conceitos artísticos (BORGES, 1986: 45).

O primeiro olhar do observador prende-se na superfície das esculturas, num contacto imediato com a decoração aplicada, que era marcante, e esta importância foi constante ao longo de todo o barroco nas suas diferentes fases, não apenas o brilho do ouro já referido mas também o cromatismo das decorações (PEREIRA, 1989: 70) aplicadas recorrendo sobretudo à técnica de estofado<sup>15</sup>. Com esta técnica pretende-se reproduzir estofos, tecidos, e o período barroco caracteriza-se por esta influência recolhida na arte têxtil tentando imitar os padrões dos tecidos em voga nas policromias da época (MONAR, 2007: 70). O estofado era já realizado em meados do século XVII, embora com maior contenção nos motivos utilizados, de acordo com as normas do Concílio de Trento eram apenas aceitáveis motivos retirados da natureza e da religião (MONAR, 2007: 24), desaparecendo representações de grotescos, nus ou seres fantásticos (GOMEZ ESPINOSA, 2004: 44). Na segunda metade do século XVII, que Monar considera como período do barroco pleno<sup>16</sup>, intensifica-se o gosto pelo dourado e desenvolvem-se diversas técnicas decorativas, relativamente ao estofado das imagens podem apontar-se o puncionado, esgrafitado, gesso moldado, velaturas e pintura a pincel que eram utilizadas muitas vezes na mesma decoração (MONAR, 2007: 27); predominam neste século motivos imitando brocados e damascos. O início do século XVIII período denominado, no contexto da policromia, como *primeiro rococó* (MONAR, 2007: 28) é, todavia, também caracterizado, a par do segundo ciclo de Reinaldo dos Santos, como o apogeu do ouro. A utilização de outros cromatismos vai sendo cada vez mais deixado para a policromia de figuras de vulto ornamentando os retábulos apenas com a cor dourada (MONAR, 2007: 30); usam-se ainda os motivos

---

<sup>14</sup> Considerando-se que foi nesta obra sob a direcção de Giusti que se formou a primeira escola de escultura em Portugal, em 1753 (PEREIRA, 1997: 170), opinião esta escrita já na época (em 1823) por Cirilo Wolkmar Machado (MACHADO, 1922: 209). Até esta data o ensino da escultura realizava num contexto oficial (FARIA, 2008: 11).

<sup>15</sup> Técnica decorativa que surgiu no século XVI e foi largamente utilizada até ao século XVIII (GOMEZ ESPINOSA, 2004: 43)

<sup>16</sup> Também Monar divide a policromia barroca em três fases contudo, cerca de meio século desfasadas da divisão do barroco de Reinaldo dos Santos. A primeira fase que denomina Proto-Barroco português de 1600 a 1668; o Barroco pleno português de 1668 a 1706 e o Barroco Final Português ou Primeiro Rococó de 1706 a meados de setecentos (MONAR, 2007: 24, 26, 28).

vegetalistas e imitação de damascos vindos do século anterior embora com menor dimensões e minúcia no tratamento plástico (GOMEZ ESPINOSA, 2004: 50) mas surgem, neste período, as sedas e os motivos à chinesa, e a partir de meados do século, quando se vive por completo a estética rococó impera a *decoração à chinesa* (MONAR, 2007: 30).

Esta *Sagrada Família* de excelente entalhe está também profusamente decorada ainda que se apresente numa certa serenidade indicativa de pertencer ao final do período barroco. Os rostos apresentam-se serenos, os corpos serpenteiam ainda, mas os panejamentos foram esculpidos de forma mais contida, com menor vigor. Enquadraríamos assim este conjunto na segunda metade do século XVIII, pois já não se observa a exuberância característica do reinado abundante e luxuoso de D. João V, e o tratamento decorativo de pendor vegetalista é também mais singelo, ainda que iluminado pelo dourado.

#### **1.3.2.1. Estudo decorativo**

A decoração deste conjunto é típica do período barroco, podendo distinguir-se dois tipos de policromia aplicados: das carnações e cabelo e a dos panejamentos das figuras. As primeiras apresentam-se apenas policromadas com um só tom: cor da pele nas carnações com acabamento brilhante e castanho nos cabelos, mas com um acabamento mate, enquanto nos panejamentos foram desenhados motivos florais e vegetalistas recorrendo sobretudo à técnica do estofado, preenchendo os espaços vazios entre os motivos, em algumas zonas, com esgrafitado horizontal e paralelo.

De acordo com a parte do panejamento decorada a cor de fundo utilizada difere, bem como de uma escultura para a outra encontram-se diferenças. Assim, na escultura de *Nossa Senhora* a túnica apresenta-se num tom acinzentado, o véu numa coloração verde e o manto é no exterior de fundo azul e no interior vermelho; na escultura de *São José* a túnica tem um tom verde, apresenta umas calças de cor azulada, o manto é no seu exterior vermelho e no seu interior verde e enverga ainda umas botas pretas – no caso da *Nossa Senhora* a policromia dos sapatos já desapareceu por completo.

Dentro destas diferenças é interessante observar as escolhas tomadas nas cores utilizadas nos mantos. Constituem a maior área visível captando facilmente o olhar do observador e, embora na *Nossa Senhora* se utilize a cor azul enquanto no *São José* a cor verde, são tons próximos e o vermelho é comum a ambos, sendo utilizados estes tons inversamente dando

diversidade ao conjunto ao mesmo tempo que os incute de uma sensação de unidade (Figura 18).



Figura 18. Pormenor das cores utilizadas nas diferentes decorações dos panejamentos. A. P.

Nas representações pictóricas e policromas a escolha dos tons a empregar em determinados motivos seguia preceitos que vinham já desde a antiguidade sendo revitalizados com o cristianismo (FERREIRA-ALVES, 1989: 223). No barroco, período por excelência consagrado à palavra e à mensagem, as cores escolhidas na decoração das esculturas estariam carregadas de simbolismo.

O branco como símbolo da pureza de Maria seria a escolha para colorir a sua túnica. Nesta *Nossa Senhora* a sua túnica apresenta-se num tom acinzentado, podendo ter sido branca inicialmente; Também na túnica de Maria se utilizava o vermelho, o que não se verifica nesta escultura, encontrando-se esta cor todavia no interior do seu manto e na face exterior do manto de *São José*, significando a morte de Cristo e o martírio bem como o amor divino e humano; comum no manto da Virgem, e algo que se observa nesta *Nossa Senhora*, é a cor azul que simboliza a sua serenidade, representando também a fé; o verde, utilizado no manto de *São José*, significa a esperança e é associado à iniciação, é normalmente relacionado a *São João Baptista*. (FERREIRA-ALVES, 1989: 224).

Os motivos florais e vegetalistas escolhidos enquadram-se na prática da decoração barroca em que se pretendia representar nos panejamentos padrões encontrados nos tecidos da época.

Conseguem-se perceber diferentes motivos que são comuns às duas esculturas, ainda que em diferentes zonas e sobre tons distintos. São desenhos de flores e plantas bastante

estilizados porém algumas analogias à botânica surgem-nos possíveis, como é o caso da representação da folha de acanto na túnica de *São José* (Figura 19) e na parte interior do manto de *Nossa Senhora* (Figura 20);



Figura 19. Motivo presente na túnica de *São José*. A. P.



Figura 20. Motivo presente no interior do manto de *Nossa Senhora*. A. P.

Associa-se um dos motivos à representação da flor-de-lis, encontrando-se este no interior do manto de *São José* (Figura 21 e Figura 22) e também no interior do manto de *Nossa Senhora* (Figura 23);



Figura 21. Motivo presente no interior do manto de *São José*. A. P.



Figura 22. Motivo presente no interior do manto de *São José*. A. P.



Figura 23. Motivo presente no interior do manto de *Nossa Senhora*. A. P.

Encontram-se ainda desenhos de flores e plantas que consideramos, com algumas reservas devido à simplicidade na representação, próximas da flor de narciso. Em ambas as esculturas encontram-se no lado exterior do manto principalmente na parte de trás (Figura 24, Figura 25, Figura 26 e Figura 27).



Figura 24. Motivos presentes na exterior do manto de *São José*. A. P.



Figura 25. Motivo presente no exterior do manto de *Nossa Senhora*. A. P.

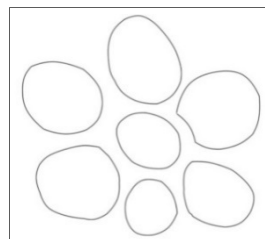


Figura 26. Motivo presente no exterior do manto de *Nossa Senhora*. A. P.

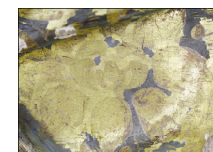
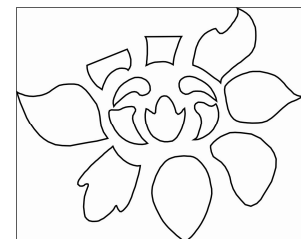


Figura 27. Motivo presente no exterior do manto de *Nossa Senhora*. A. P.

#### 1.4. Estudo iconográfico e iconológico

Entende-se este conjunto como uma representação de uma *Sagrada Família* atendendo à posição em que as figuras foram esculpidas e aos atributos presentes, embora estes sejam em número muito reduzido. Apenas nos chegaram as esculturas de *Nossa Senhora* e *São José*, mas a imagem do postal acima referido, elucida-nos quanto à posição das três figuras no conjunto dando-nos também uma ideia de como seria a figura do *Menino Jesus*.

Habitualmente designa-se como *Sagrada Família* o conjunto das três figuras de *Nossa Senhora*, *São José* e o *Menino Jesus*. Contudo, a representação de *Sant'Ana* (mãe de Maria), *Nossa Senhora* e o *Menino Jesus* também é considerada uma representação da *Sagrada Família*. A *Sagrada Família* é, no fundo, uma representação familiar mas apenas com os parentes mais próximos de Jesus. O que é comum às duas versões da *Sagrada*

*Família* é o facto de serem três as figuras representadas, sendo assim, em ambos os casos, um grupo trinitário. É por isso, por vezes, que este conjunto é designado por *Trindade Terrestre ou Humana* (RÉAU, 2008: 153) equiparando-a à *Trindade Celestial* onde *São José* como pai de *Jesus* representa *Deus* e *Nossa Senhora* representa o *Espírito Santo* sendo a sua representante viva no mundo terrestre (RÉAU, 2008: 157).

A representação da *Sagrada Família* remonta à idade média, com representações derivadas da natividade, popularizou-se no Renascimento e após o Concílio de Trento multiplicou-se a utilização deste tema nas obras religiosas. A sua expansão deveu-se à importância dada, nesse Concílio, ao culto de *Jesus*, *Nossa Senhora* e *São José*, sendo também utilizado o termo de Trindade Jesuítica para referir este conjunto (RÉAU, 2008: 157). As figuras de *Maria* e de *Cristo* eram as imagens centrais nas representações religiosas desta época barroca pós tridentina pela sua importância divina que deveria contribuir para a *humanização do sagrado* aproximando os fiéis da religião (CARVALHO, 2009: 113). No século XVII era ainda comum a representação conjunta das duas trindades, sendo que a celestial era colocada por cima da Terrestre como que protegendo-a (RÉAU, 2008: 157).

Nesta representação, de acordo com postal e como a posição em que as imagens foram esculpidas nos sugere, a disposição das figuras no conjunto é a habitual, o *Menino Jesus* ao centro, neste conjunto de pé, com os braços erguidos como que dando as mão aos seus pais, *Nossa Senhora* do seu lado direito (normalmente o lado de maior relevo e onde se encontra a figura mais importante) e *São José* do seu lado esquerdo. *Nossa Senhora*, um pouco despida de atributos, encontra-se virada para a sua esquerda, olhando e estendendo a mão a seu filho. A posição de *São José* é também virada para o menino estendendo-lhe a mão direita.

Os atributos presentes neste conjunto são a vara florida, já desaparecida, conhecendo-se a existência desta pela imagem do postal (Figura 3) e as botas de peregrino que *São José* calça, não sendo tão claro se *Nossa Senhora* também calça umas botas, pois apenas é visível a ponta do sapato (podendo concluir-se que não estaria descalça) mas encontrando-se esta já sem qualquer decoração polícroma.

O bastão de caminhada é um atributo característico dos peregrinos e comum nas representações da *Sagrada Família* podendo aparecer nas três figuras ou apenas na figura de *São José* (LE GAC, 2003: 156), como acontece neste conjunto. Também as botas, símbolo dos peregrinos, são comuns a esta representação.

A representação da *Sagrada Família* relaciona-se com o episódio bíblico da fuga para o Egito, enquadrado no período teológico da *Infância de Cristo* (PAIS, 2007: 16), sendo comum encontrá-la em retábulos ou capelas do Desterro. Réau divide este episódio em quatro ciclos narrativos: *O sonho de José, A fuga com os seus numerosos incidentes, A vida da Sagrada Família no exílio e o Regresso desde o Egito até Nazaré* (RÉAU, 2008: 284-285). O conjunto em estudo será uma representação do regresso da *Sagrada Família* do exílio pois o *Menino Jesus* encontra-se de pé caminhando tendo “abandonado os braços maternos” (RÉAU, 2008: 298).

O *regresso do Egito* não foi um tema muito representado pois resultava numa *fuga para o Egito* “invertida” o que de acordo com Réau era uma repetição que levava a imprecisões (RÉAU, 2008: 298), porém é assumida a diferenciação entre os dois momentos bíblicos na idade de Jesus Cristo, que no *regresso* é já uma criança em vez de um bebé (FERGUNSON, 1966: 78; SCHILLER, 1971: 124).

A relação da *Sagrada Família* com o episódio bíblico pode justificar a presença de atributos relacionados com os peregrinos (as botas e a vara que *S. José* envergava), pelo caminho que *Nossa Senhora, São José* e o *Menino* tiveram de percorrer.

Este episódio da fuga para o Egito é apenas mencionado pelo Apóstolo São Mateus (2: 13-15) (RÉAU, 2008: 208), que relata o tempo em que Herodes queria matar Jesus Cristo por este ser aclamado de Salvador, tendo Deus aparecido a José, através de um anjo em sonhos dizendo-lhe que fugisse para proteger a sua família. Permaneceram no Egito até que Deus aparecendo de novo em sonhos a José disse que poderiam regressar a Nazaré, pois Herodes tinha morrido (Bíblia Sagrada, 1991: 1290). Pode-se considerar que durante o tempo que estiveram no Egito, *Nossa Senhora, São José* e o *Menino* estiveram desterrados, havendo assim uma ligação com os locais dedicados ao Desterro.

Para além do relato do Evangelista São Mateus encontra-se este episódio descrito nos *Evangelhos Apócrifos*<sup>17</sup>, narrado na primeira pessoa por Jesus Cristo, acrescentando apenas que no Egito permaneceram um ano (Evangelhos Apócrifos, 1991: 115).

---

<sup>17</sup> Devido à falta de relatos sobre este tema, da *Infância de Cristo* apenas descritos nos *Evangelhos de São Mateus* e de *São Lucas*, foram escritas tradições orais nos *Evangelhos Apócrifos* e na *Legenda Áurea*. (PAIS, 2007 : 17)

A vara florida que se encontrava na mão da escultura de *São José* (Figura 28) é, para além



Figura 28. Pormenor da vara florida retirado do postal antigo. C. F. (PORTELA, 2008: 28).

de um atributo relacionado com a peregrinação, um símbolo ligado ao episódio do *Casamento da Virgem* narrado no Proto-Evangelho de Tiago compilado nos Evangelhos Apócrifos e ainda na *Legenda Áurea*. Segundo estas foram chamados ao templo onde Maria se encontrava, pelos sacerdotes do mesmo, pretendentes para se apresentarem com uma vara pois o Senhor se encarregaria de escolher o futuro esposo da Virgem. Embora existam algumas diferenças nos relatos, pois nos Evangelhos apócrifos está escrito que Maria tinha doze anos e os pretendentes chamados foram apenas os *viúvos do povo* (Evangelhos Apócrifos, 1991: 84) e na *Legenda*

*Áurea* Maria tinha já catorze anos e foram chamados todos os homens solteiros (VORAGINE, 2000: 140), em ambas foi José que o Senhor escolheu ao lhe ser entregue a vara que floresceu havendo depois descido uma pomba do céu, de acordo com a *Legenda Áurea*, ao passo que nos evangelhos terá voado uma pomba do cajado.

Nesta representação, como em muitas outras, a vara não tem uma pomba mas sim flores, normalmente lírios, símbolo da pureza de Maria (FERGUSON, 1966: 33).

## 2. Exames e Análises realizados

Quanto maior o conhecimento de uma obra, mais completo será o seu estudo e mais correcta a sua intervenção. Neste sentido foram realizados diversos exames e análises para melhor perceber os materiais e técnicas empregues nestas esculturas, permitindo um estudo aprofundado com base em informações concretas, um diagnóstico mais completo e uma intervenção mais cuidada e controlada.

Os resultados dos exames e análises realizados serão apresentados em anexo (Anexo II – p. 117-136) sendo mencionados ao longo do relatório à medida que os seus conteúdos forem relevantes nos assuntos em desenvolvimento<sup>18</sup>. Neste capítulo apresenta-se a enumeração e descrição das técnicas a que foi possível recorrer no Laboratório de Fotografia e no Laboratório de Física, Química e Rx do Instituto Politécnico de Tomar e quais as respostas que se pretendiam obter.

Embora a importância da realização de exames e análises que nos conduzam a novos dados sobre os bens a intervir, nunca deixámos fora de consideração a necessidade de preservar a integridade material das obras.

Foi primeiro realizado o registo fotográfico através da fotografia sob radiação visível<sup>19</sup> que tem como objectivo principal documentar a obra de arte antes da intervenção, ficando registado o estado em que a mesma chegou ao laboratório permitindo no final perceber as melhorias e futuramente identificar os tratamentos que nesta intervenção se realizaram. De seguida, a observação da obra, à vista desarmada ou com o auxílio de equipamentos, é crucial para o correcto estudo e intervenção da mesma. Dá-nos informações logo à partida que nos permitem conhecer a obra a intervir, perceber os danos emergentes e sobretudo compreender as dúvidas que apenas se conseguirão esclarecer recorrendo a outros métodos menos directos. Assim, à observação a olho nu das esculturas, seguiu-se a observação através da lupa binocular, *Lupa Leica® M320 IVC 40x*, e através do microscópio digital portátil *Dino-lite® AM4113ZT 200x* com luz polarizada, que possibilitaram uma observação mais pormenorizada.

---

<sup>18</sup> Neste relatório será caracterizada material e tecnicamente a escultura de *São José*, sendo realizada uma comparação com a escultura de *Nossa Senhora*. Apresentaremos os resultados obtidos anteriormente no estudo da escultura da figura feminina caso se revele necessário.

<sup>19</sup> A radiação visível situa-se entre os 400 e os 700 nm.

Ainda antes de qualquer intervenção na escultura foram realizados exames fotográficos em diferentes condições de iluminação que permitem observar aspectos não visíveis a olho nu. A fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV)<sup>20</sup> decorre da incidência de raios UV sobre o objecto captando depois a fluorescência, já dentro da gama da radiação visível, resultante da excitação provocada nos materiais constituintes (CALVO, 1997: 103). Permite estudar a superfície do objecto em aspectos como camada de protecção e repintes, pela diferente fluorescência emitida por cada material, intrínseca a cada um, alterável ainda com o passar do tempo (ANTELO, 2008: 37).

A fotografia com radiação no infravermelho (IV)<sup>21</sup> possibilita, devido à transparência de alguns materiais a esta radiação, observar pormenores subjacentes àquilo que se observa a olho nu, como sejam desenhos preparatórios, repintes ou inscrições apagadas. Porém, como apenas alguns materiais são transparentes a esta radiação, as áreas de coloração azul ou verde não são permeáveis aos raios infravermelhos, não é eficaz em qualquer objecto (CALVO, 1997: 102).

A radiografia permite obter informação sobre os materiais constituintes da escultura no seu interior, embora com algumas limitações pois o resultado deste exame apresenta-se numa só imagem onde se encontra toda a informação da profundidade da escultura (CALVO, 1997: 185). *É possível retirar conclusões, contudo, os dados recolhidos não se podem localizar totalmente espacialmente.* Foi utilizado um tubo de raio X, ART-GIL®, operando com intensidade de 5 mA (miliampere) e diferença de potencial de 60 kV (quilovolte), sendo a distância do objecto à ampola de 1 metro.

A utilidade deste exame estende-se desde o estudo das técnicas de produção, ao estado de conservação das obras e à existência de intervenções posteriores à execução da obra (ANTELO, 2008: 29); no caso da escultura prende-se com a possibilidade de perceber um pouco melhor as ligações dos vários blocos, a presença de elementos metálicos no interior da escultura não visíveis à superfície e distinguir diferentes materiais utilizados (CALVO, 1997: 185). É ainda bastante útil para perceber se existem ou existiram ataques de insectos xilófagos (ANTELO, 2008: 31).

O resultado deste exame depende essencialmente da espessura dos materiais e do número atómico dos seus constituintes; de acordo com a densidade de cada elemento atómico a sua

---

<sup>20</sup> A radiação ultravioleta situa-se entre os 10 e os 400 nm.

<sup>21</sup> A radiação infravermelha embora se estenda numa gama bastante vasta apenas pode ser fotografada nos comprimentos de onda entre 750 a 1000 nm.

interacção com os raios x emitidos no objecto vai resultar em diferentes tons de cinzento na película fotográfica, sendo que quanto mais clara for a mancha, mais densos serão os elementos constituintes daquele material, podendo significar que este é também mais espesso (ANTELO, 2008: 29).

No passado ano lectivo houve a possibilidade de realizar um exame tomográfico à escultura de *Nossa Senhora*, revelando-se ser de grande utilidade. Porém, neste ano não nos foi possível realizá-lo à escultura de *São José*, por motivos que nos são alheios e se relacionam com o funcionamento da entidade que realiza o exame.

A tomografia baseia-se no mesmo princípio que a radiografia, onde um feixe de raio X atravessa um material (JUANES, [s. d.]: 32), sendo neste exame realizada uma reconstituição digital da obra em estudo, de acordo com a radiação absorvida e reflectida pelos diferentes materiais. Esta reconstituição permite a obtenção de imagens de vários cortes radiais da obra (JUANES, [s. d.]: 34). A grande vantagem em relação à radiografia é permitir-nos observar o interior da escultura em cada plano (vertical ou horizontal), dando-nos informações mais detalhadas.

Realizou-se a análise xilológica ao suporte de ambas as esculturas, numa tentativa de identificar a espécie de madeira utilizada, tentando ainda na escultura de *Nossa Senhora* diferenciar os dois tipos macroscopicamente encontrados. Nesta análise as amostras recolhidas são submetidas, de acordo com norma técnica, num processo de coloração (Anexo II – Análise xilológica, p. 124) e posteriormente observadas ao microscópio após a sua secagem em estufa a 45°C durante 24h. A observação das amostras realizou-se no microscópio óptico, *Olympus® CH3* com um dispositivo de câmara fotográfica digital, *Olympus® DP10*.

Para possibilitar uma correcta identificação dos tipos de madeira utilizados na execução das esculturas seria necessário retirar uma amostra de tamanho significativo que se revelou para nós imprescindível<sup>22</sup>. É importante o estudo das obras, mas é ainda mais importante que estas persistam no tempo para que o seu estudo seja útil e passível de ser continuado, no sentido em que se possa fruir de um bem cultural estudado, e não apenas do seu estudo. Assim, tentaram recolher-se amostras mais pequenas, recolhendo lâminas o mais finas possível directamente da escultura, que se pudessem submeter à análise e alguns resultados

---

<sup>22</sup> O ideal seria recolher uma amostra com 1 cm<sup>3</sup> que ao ser hidratada permitiria o corte de lâminas finas para serem observadas ao microscópio sob luz transmitida, pelo que quanto mais finas melhor será a sua observação.

podem ser apresentados, contudo não uma identificação concreta da madeira utilizada. A grande dificuldade foi a recolha dessas mesmas amostras pois não se encontrando a madeira hidratada tornou-se difícil obter as lâminas necessárias. Para um estudo completo seriam precisas amostras dos três cortes da madeira (transversal, radial, tangencial), sendo o mais significativo para a sua identificação o transversal, pois é neste corte que se observam as transições entre os anéis, foi também o mais difícil de obter pois as lâminas partiam-se na zona de transição.

Recolheram-se amostras na escultura de *São José* na base da mesma que, devido à lacuna que apresentava, permitia obter amostras dos três cortes. No caso da *Nossa Senhora*, o corte transversal foi também obtido na parte inferior da base e as restantes amostras foram recolhidas em zonas onde existia já uma lacuna. Escolheram-se estas zonas por serem zonas escondidas onde a recolha de material após a colagem dos blocos não seria notada, tal como afirma Hoadley durante o tratamento de um bem temos a melhor oportunidade para recolher amostras de zonas menos visíveis (HOADLEY, 1990:92).

A análise estratigráfica é muito reveladora do processo de execução do revestimento e decoração de um determinado suporte. Permite-nos saber quantas camadas estão presentes, a sua espessura, por vezes o número de aplicações, e ter uma ideia de que camadas poderão ser (VILLARDIQUE, 2005: 575).

Depois de recolhidas amostras de cada uma das diferentes decorações das esculturas estas foram englobadas em resina epóxida, *epoxixure epoxy resin*®, sendo posteriormente polidas até se obter uma superfície onde fossem visíveis todas as camadas presentes na amostra. A observação foi realizada no microscópio óptico, *Olympus*® *CH3* com um dispositivo de câmara fotográfica digital, *Olympus*® *DP10*.

Na análise à camada de preparação aplicada nesta escultura, recolheu-se uma pequena amostra de poucos miligramas, à qual foi adicionada, sob observação à lupa binocular, uma gota de ácido clorídrico; não tendo ocorrido dissolução acompanhada por efervescência, significa que esta não contém o ião carbonato. Após este procedimento aqueceu-se a amostra com chama sob a placa de vidro e observou-se a amostra ao microscópio sendo possível observar a formação de cristais relativos à sua composição.

Os resultados obtidos com a análise aos aglutinantes apenas nos indicam a presença de substâncias oleicas e/ou substâncias proteicas em cada uma das camadas existentes nas amostras estratigráficas. Não nos diz perante que tipo de aglutinante, dentro da gama dos

proteicos ou dos oleicos, estamos, mas permite-nos fazer uma primeira distinção entre os materiais sobre os quais iremos trabalhar (MATTEINI, 2001: 70). Para isso as amostras estratigráficas já preparadas foram submetidas a uma técnica de coloração. Foram utilizados dois corantes, primeiro a Fucsina ácida aplicada durante 10 minutos, após os quais foi lavado o excesso de corante. Depois da observação destes resultados, as amostras foram limpas removendo os vestígios do corante para utilizar, desta vez, Malaquite aplicada durante 5 minutos procedendo-se do mesmo modo que anteriormente. Na observação, realizada no microscópio óptico, *Olympus® CH3* com um dispositivo de câmara fotográfica digital, *Olympus® DP10*, se se verificar a coloração rosada de determinadas áreas pela impregnação da fucsina ácida podemos afirmar que estamos na presença de um aglutinante proteico, se pelo contrário se verificar a coloração verde pela malaquite estaremos perante um aglutinante de natureza oleica (PLESTERS, 1956:130).

Com a análise à folha dourada pretendia-se conhecer a composição deste material. O método utilizado pressupõe que a amostra recolhida tenha na sua constituição ouro, servindo assim, apenas para despistar a pureza da folha metálica e conseqüentemente a percentagem de outros metais presentes. É um método normalmente utilizado em objectos que se adaptou a uma pequena amostra de folha metálica. Colocou-se uma tira de papel sobre a placa de vidro onde se encontrava a amostra da folha metálica e adicionou-se uma gota de ácido nítrico concentrado sobre a amostra (ODEGAARD, 2007: 65).

Houve ainda a possibilidade de realizar o exame de microfluorescência de raio X ( $\mu$ FRX), um exame de carácter elementar, destinado a revelar a presença dos elementos químicos, não invasivo e não destrutivo (GARCÍA, 2008: 140) que permite a identificação dos elementos atómicos presentes na área analisada. Contudo, tem as suas limitações, em primeiro lugar os resultados obtidos traduzem-se em todos os elementos presentes em profundidade não fazendo distinção entre as várias camadas aplicadas nas esculturas; é uma técnica que apenas detecta elementos com um número atómico superior a 17 excluindo desde logo a identificação de elementos orgânicos e alguns inorgânicos (BARATA, 2008: 49). Por estes motivos é um exame que deveria ser complementado com outros, no entanto algumas informações puderam ser recolhidas.

Utilizou-se um espectrómetro de fluorescência de raios X constituído por um tubo de raio X com ânodo de prata e janela de berílio; detector *XR-100CR* da marca *Amptek®* com uma área efectiva de 6 mm<sup>2</sup>. O equipamento foi operado com uma diferença de potencial de 30

kV, intensidade corrente de 25  $\mu\text{A}$  (microampere) e tempo de aquisição de 180 s (segundos) em todos os espectros. Para o espectro de calibração do equipamento, utilizou-se o elemento ferro, sendo o tempo de aquisição do mesmo de 60 s. A resolução do detector é de 163 eV (electrovolte).

### 3. Caracterização dos materiais e técnicas de produção

#### 3.1. Suporte

O suporte da escultura é de madeira aparentando ter sido utilizado o mesmo tipo em toda a escultura (ao contrário do que se verificou na escultura de *Nossa Senhora*, onde foram encontrados dois tipos de madeira utilizados – (Anexo III – Figura 189 e 190, p. 137).

Natália Ferreira-Alves enumera vários géneros de madeira que seriam utilizados na época, como sejam o buxo, o cipreste, a faia, a nogueira, a cerejeira, o loureiro, o cedro, o castanho e o carvalho, porém aponta o carvalho como o preferido no contexto português por ser de fácil entalhe e um material durador (FERREIRA-ALVES, 1989: 178), o pinho e outras árvores de fruto são também indicadas como comumente utilizadas (SERCK-DEWAID, 2004: 122).

Tal como o escreveu Bruce Hoadley *o sucesso na identificação é imprevisível* (HOADLEY, 1990: 39) e após a observação e análises realizadas não nos é possível identificar a ou as espécies utilizadas. Não obstante apresentamos o nosso estudo, que ainda assim nos deu algumas respostas.

Começamos pela observação directa da madeira, macroscopicamente e recorrendo à lupa binocular, pois possibilita desde logo recolher informações que serão importantes na sua identificação (HOADLEY, 1990: 21). No caso de *São José* a madeira é de cor castanha clara (Figura 29), aparentando ser mais escura possivelmente por estar exposta ao meio ambiente; na base da escultura onde é possível observar o corte transversal percebem-se os diferentes anéis de crescimento sendo uns mais finos e escuros que corresponderão ao lenho de Outono (TEIXEIRA, 1995: 3). Observando os anéis podemos, por comparação, concluir, que se trata de uma conífera (Figura 30 e Figura 31) (SCHOCH, 2004).

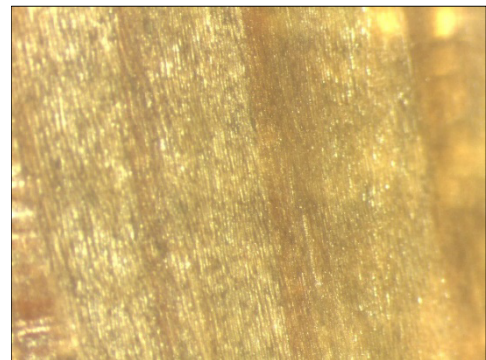


Figura 29. Pormenor do suporte, na parte de trás da escultura (corte radial) observado à lupa binocular com ampliação de 40 x. A. P.

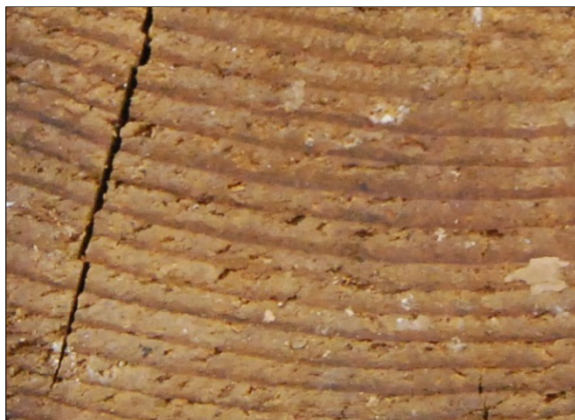


Figura 30. Pormenor do suporte, na base da escultura (corte transversal). A. P.

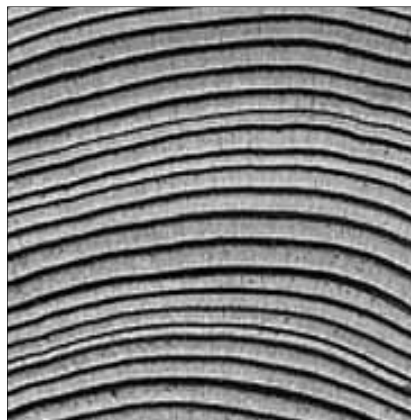


Figura 31. Exemplo do aspecto dos anéis de crescimento de uma árvore conífera. C. F. (SCHOCH, 2004).

A análise xilológica realizada não se revelou conclusiva, devido às dificuldades em recolher amostras significativas como já foi explicado, tendo sido complicado interpretar os resultados obtidos devido ao tamanho reduzido das amostras que após os procedimentos exigidos para a análise, em alguns casos, sofreram alguns danos.

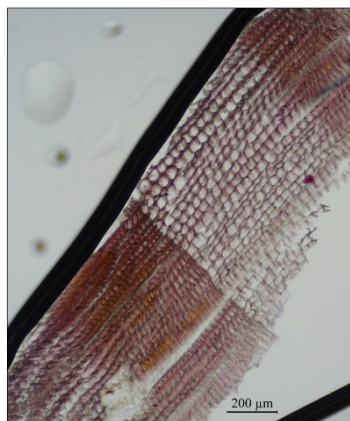


Figura 32. Observação do corte transversal da madeira ao microscópio óptico com uma ampliação de 40 x. A. P.

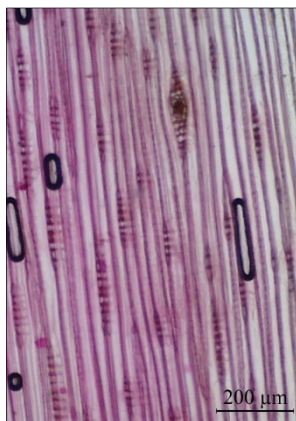


Figura 33. Observação do corte radial da madeira ao microscópio óptico com uma ampliação de 40 x. A. P.

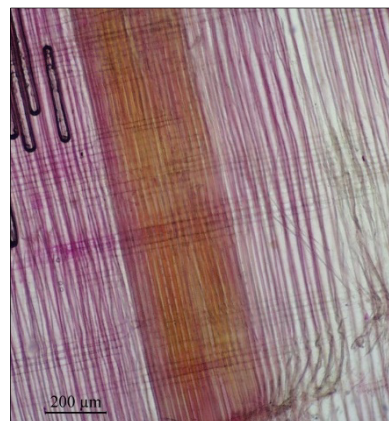


Figura 34. Observação do corte tangencial da madeira ao microscópio óptico com uma ampliação de 40 x. A. P.

Na intenção de não cair numa classificação errónea não é apontada uma espécie concreta contudo, foram observadas, nos cortes obtidos (Figura 32, Figura 33 e Figura 34), semelhanças com espécies da família *Pinaceae*, não sendo possível também adiantar o género a que pertencem.

Para a execução da escultura seria necessário primeiro que tudo secar a madeira, evitando utilizar madeira que ainda estivesse verde (VASCONCELOS, 1733: 67). Preferencialmente utilizava-se a parte mais velha da árvore (ALARCÃO, 2002: 16) retirando-se comumente o alburno, e, nos casos em que as dimensões do toro de madeira se revelassem insuficientes, a escultura seria feita em diferentes blocos, preferencialmente da mesma madeira, que seriam unidos no final. O entalhe era realizado através do método de subtração, escavando o bloco de madeira até chegar à forma desejada, e, a partir do século XVII, este processo passou a ser realizado num cavalete giratório (FERREIRA-ALVES, 1989: 181).

Embora não sejam esculturas de grandes dimensões foi necessário utilizar-se mais do que um bloco em ambas, tendo sido possível utilizar quase sempre a mesma madeira, na escultura de *Nossa Senhora* um dos blocos aparenta ser de outro tipo de madeira que não o do bloco central, confirmando-se essa diferença com os resultados obtidos na análise xilológica (Anexo III – Figura 191 e 192, p. 137).

Serão no total oito blocos (Anexo III – Figura 193, p. 138): O corpo da figura aparenta ser constituído por dois blocos acrescentando-se um terceiro na zona mais exterior do lado esquerdo; no ombro esquerdo existem ainda dois blocos sobrepostos; a cabeça é constituída por mais dois blocos e a base é completada pelo oitavo bloco. A execução do suporte da figura de *São José* envolveu a utilização de um maior número de blocos, sendo a figura de *Nossa Senhora* entalhada em 4 blocos (Anexo III – Figura 194, p. 138). À excepção da mão direita de *Nossa Senhora* todas as outras são aponíveis.

A existência de duas uniões na zona da cabeça coloca-nos algumas questões pois o comum seria que apenas fosse necessário cortar a cabeça uma vez para a colocação dos olhos, que são de vidro como já era hábito nesta época (SERCK-DEWAIDE, 2004: 128). Não se encontrou uma justificação para a necessidade de mais uma ligação, tendo em conta que a cabeça não ultrapassa, em profundidade, o tamanho do bloco central.

As ligações entre blocos foram realizadas por cavilhas de ferro (Figura 35), prática comum na execução de esculturas com vários blocos (SERCK-DEWAIDE, 2004: 128), à excepção dos dois blocos do ombro esquerdo referidos, onde estes não existem, estando, inclusive, o bloco mais exterior totalmente solto. Foram utilizados elementos metálicos considerados de maiores dimensões (diâmetro de 0,6 cm) e nas ligações da cabeça e da base encontram-se também elementos mais pequenos (diâmetro de 0,1 cm). Estes elementos são na sua

maioria visíveis macroscopicamente devido à degradação provocada pela sua oxidação, que os revelou devido à perda de material de suporte e, juntamente com a observação da imagem obtida na radiografia podem contar-se nove elementos de maiores dimensões, não sendo possível contabilizar o número de elementos de menores dimensões<sup>23</sup>.



Figura 35. Pormenor da radiografia onde se observa a ligação dos blocos com elementos metálicos e a diferente opacidade na zona dos olhos.

### 3.2. Camada de preparação

A camada de preparação, visível devido a lacunas das camadas superiores a esta, é branca apresentando-se bastante pulverulenta e terá sido aplicada sobre toda a escultura, pois encontra-se em todas as amostras recolhidas numa camada espessa (Figura 36).



Figura 36. Exemplo da camada de preparação no corte estratigráfico da amostra 1. Observação ao microscópio com ampliação de 40 x. A. P.

---

<sup>23</sup> Pelas limitações dos resultados bidimensionais da radiografia.

Na realidade, de acordo com Filipe Nunes, ainda antes da camada de gesso seriam aplicadas duas mãos de *cola feita de baldreu*<sup>24</sup>, não sendo estas visíveis e não tendo sido realizados exames ou análises que as identifiquem, não se sabe se existirão ou não nestas esculturas. Quanto à aplicação da preparação, o tratadista refere o uso de gesso moído fazendo-se uma *lavadura* com a cola, aplicando em duas demãos, deixando secar entre elas. No final seria *raspado* até ficar liso (NUNES, 1615: 55). Natália Ferreira Alves, no seu trabalho sobre talha, no aparelhamento da madeira indica a utilização de três camadas de gesso grosso e três de gesso mate ainda que idealmente se devessem utilizar cinco demãos de cada (FERREIRA-ALVES: 1989, 202).

Através da análise à preparação realizada aponta-se que a constituição desta seja à base de gesso, considerando-se que, na ausência de carbonato revelada, esta conterá sulfato que associado ao cálcio é a composição desse material; a cristalização de sais que se observou é também similar aos cristais típicos do gesso (Anexo II – Figura 187 e 188, p. 136). A utilização deste material na camada de preparação está de acordo com o que era utilizado na época (SERCK-DEWAIDE, 2004: 131), porém não é possível perceber-se ao certo quantas camadas terão sido aplicadas, embora se observe na maioria das amostras a aplicação de pelo menos duas (as exceções são as amostras 4 e 5 relativas às carnações e as amostras 8 e 9 relativas à base da escultura onde apenas se vê uma camada) (Anexo II – Figura 141, p. 129; Figura 148, p. 130; Figura 169, p. 133 e Figura 176, p. 134); a percepção destas duas camadas não é contudo suficiente para avançar se terão sido utilizados os dois tipos de gesso apontados por Natália Ferreira-Alves.

### **3.3. Bolo**

A camada de bolo que seria uma preparação à aplicação da folha de ouro é de cor castanha avermelhada (Figura 37) e encontra-se em praticamente toda a extensão da escultura numa camada fina (Figura 38); a exceção são as amostras das carnações (rosto e mãos) e da base (Anexo II – Figura 141, p. 129; Figura 148, p. 130; Figura 169, p. 133 e Figura 176, p. 134), o que se observou também relativamente à *Nossa Senhora*, à exceção da amostra recolhida da carnação da mão esquerda que apresenta uma camada alaranjada. Não tendo sido identificados os materiais constituintes sabe-se que o que seria comum na época era a

---

<sup>24</sup> De acordo com Natália Ferreira Alves a cola que Filipe Nunes denomina de baldreu é cola feita de pele de coelho (FERREIRA-ALVES, 1989: 202).

utilização de uma mistura de pigmentos (ocre, vermelhão, carvão e giz) (SERCK-DEWAIDE, 2004: 136).



Figura 37. Pormenor de uma lacuna a nível da camada do bolo, onde é possível ver o seu tom avermelhado; observação ao microscópio digital com ampliação de 48 x. A. P.



Figura 38. Exemplo da camada fina de bolo na amostra 10. Observação ao microscópio óptico com ampliação de 40 x. A. P.

Comummente designado de bolo arménio para além de uma camada de preparação à folha de ouro pode também ser entendida como a última fase da aparelhagem do suporte da escultura, tal como é descrito por Natália Ferreira Alves, devendo ser aplicadas idealmente cinco camadas, ou pelo menos quatro se se quiser assegurar uma aparelhagem *com toda a segurança* (FERREIRA-ALVE, 1989: 202); Philippe Nunes indica ainda que deverão utilizar-se duas camadas de bolo comum e duas de bolo fino com cola quente (NUNES, 1615: 68).

### 3.4. Folha de ouro

Encontra-se a presença desta camada de novo em quase toda a extensão da escultura excepto nas amostras já identificadas como não tendo bolo (as carnações e a base) contudo, no caso da folha dourada também na amostra do cabelo esta não é visível. Esta selecção das áreas a aplicar estas duas camadas era comum pois não havia necessidade de colocar um material tão dispendioso como o ouro em áreas onde este não iria ser visível.

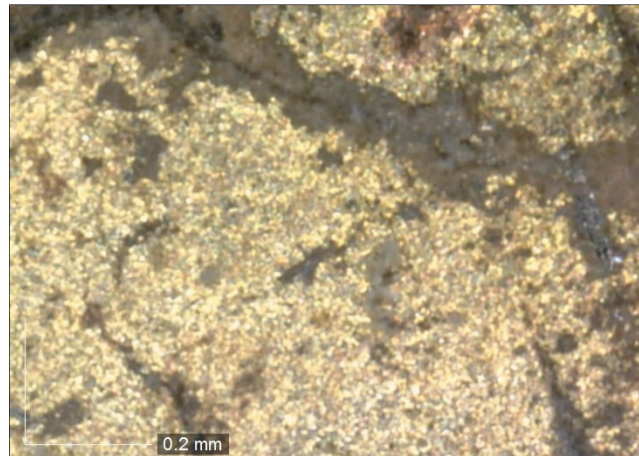


Figura 39. Pormenor da folha dourada, podendo ver-se o seu brilho; observado com o microscópio digital com ampliação de 227 x. A. P.

A folha dourada que cobre a escultura é bastante fina (Figura 38) sendo também muito brilhante, o que nos poderá desde logo indiciar a identificá-la como folha de ouro, pois apenas o ouro permitia a produção de folhas muito finas, e o brilho poderá indicar o método de aplicação, o douramento a água através do qual se podiam obter superfícies muito polidas.

No período barroco eram utilizadas folhas de ouro puro de 23 ou 24 quilates ou compostas também de prata e cobre (SERCK-DEWAIDE, 2004: 135). Existiam dois processos de douramento, ambos utilizados nos séculos XVII e XVIII. O douramento a água e o douramento a mordente<sup>25</sup> que sendo mais fácil, rápido e barato<sup>26</sup> (FERREIRA-ALVES, 1989: 208) empregava-se quando a outra técnica não era possível executar ou em zonas menos expostas (FERREIRA-ALVES, 1989: 209). O douramento a água<sup>27</sup>, em contrapartida, era mais exigente e resultava numa superfície polida sendo por isso preferido (FERREIRA-ALVES, 1989: 209).

---

<sup>25</sup> Ou como os denominava Philipe Nunes, douramento brunido ou douramento mate, respectivamente (NUNES, 1615: 67).

<sup>26</sup> Baseava-se em revestir a madeira com goma-laca e depois de seca aplicar óleo, após a aplicação do mordente de *textura gordurosa* colocavam-se o ouro, no final cobrir a superfície com verniz (FERREIRA-ALVES, 1989: 208).

<sup>27</sup> Também realizado em cinco etapas a primeira seria o espalhamento de uma cola fraca, feita a partir da cola base juntando água e álcool para facilitar o processo (FERREIRA-ALVES, 1989: 209), de seguida colocavam-se as folhas de ouro, cortadas à medida em cima uma almofada, sobre a cola já aplicada. Após a secagem era feita a brunidura, passando o brunidor sobre a superfície dourada, por vezes molhado em água, até se obter o brilho desejado (FERREIRA-ALVES, 1989: 210), por fim restava a aplicação de um verniz incolor uniformemente (FERREIRA-ALVES, 1989: 211)

Uma evidência de que estamos perante ouro brunido será a afirmação de Philipe Nunes: “*O estofo de figuras, ou de roupas, ou tudo o que quiserem estofar não se faz senão sobre ouro burnido, & guardasse esta ordem*” (NUNES, 1615: 69).

De acordo com a análise realizada, partindo do pressuposto que estaríamos perante uma folha de ouro e cobre, teríamos a informação de que esta seria composta por, pelo menos 75 % de ouro, o que equivaleria a dizer que teria mais de 18 quilates.

### **3.5. Camadas policromas**

O estudo cuidado das camadas policromas é de extrema importância pela facilidade com que se encontram esculturas com policromias sobrepostas, em especial as imagens de culto, devido a alterações realizadas para se manterem actuais, relativamente aos conceitos estéticos das épocas que advieram, e por haver necessidade de as manter em bom estado.

As vestes foram policromadas de diferentes cores, como anteriormente referido, algo que era recomendado na época para se atingir o esplendor do barroco (FERREIRA-ALVES, 1989: 212), sendo a túnica em tons de verde, bem como o manto que se apresenta verde no interior e vermelho no exterior. As calças são de um tom azul acinzentado, e as botas foram policromadas de negro.

As carnações apresentam-se encarnadas num acabamento brilhante e, à semelhança da escultura de *Nossa Senhora*, as mãos apresentam-se repolicromadas num acabamento mate, distinto daquele que se encontra na camada subjacente. O cabelo e a barba são de cor castanha, designando-se esta policromia, quando uma tonalidade é aplicada sem *matizes de pintura lisa* (FERREIRA-ALVES, 1989: 220), bem como as sobrancelhas desenhadas. Foram ainda figuradas os lábios vermelhos e pode ainda ver-se o entalhe de dentes no interior da boca (Figura 40); também o interior dos ouvidos foi policromado de um tom rosa (Figura 41).



Figura 40. Pormenor da policromia dos lábios e entalhe dos dentes, observado à lupa binocular com ampliação de 25 x. A. P.



Figura 41. Pormenor do interior do ouvido policromado em tom rosado, observado à lupa binocular com ampliação de 25 x. A. P.

De um modo geral a policromia aplicada apresenta-se num tom mate, sem brilhos, tal como acontece na escultura de *Nossa Senhora*, e, atendendo à sensibilidade que estes materiais apresentam à água (em ambas as esculturas), colocamos a hipótese de esta decoração ter sido realizada através da técnica de têmpera (FRANCO, 2012: 62).

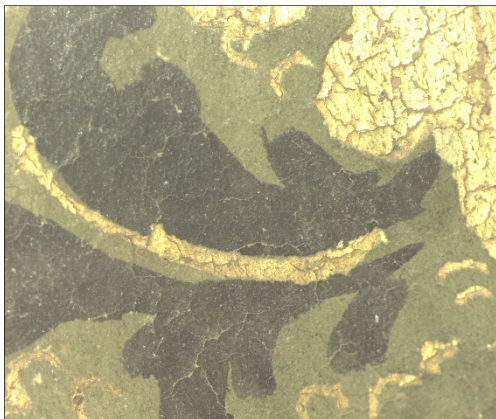


Figura 42. Pormenor da policromia da túnica, observado à lupa binocular com ampliação de 25 x. A. P.

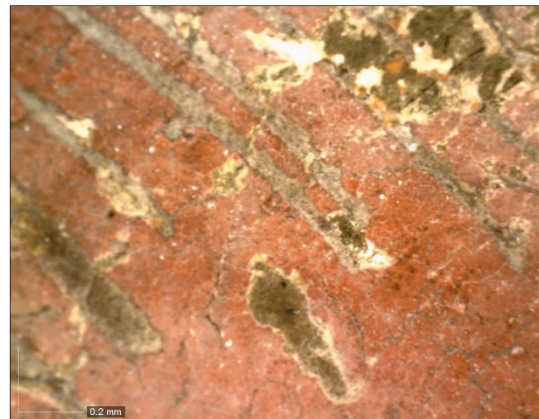
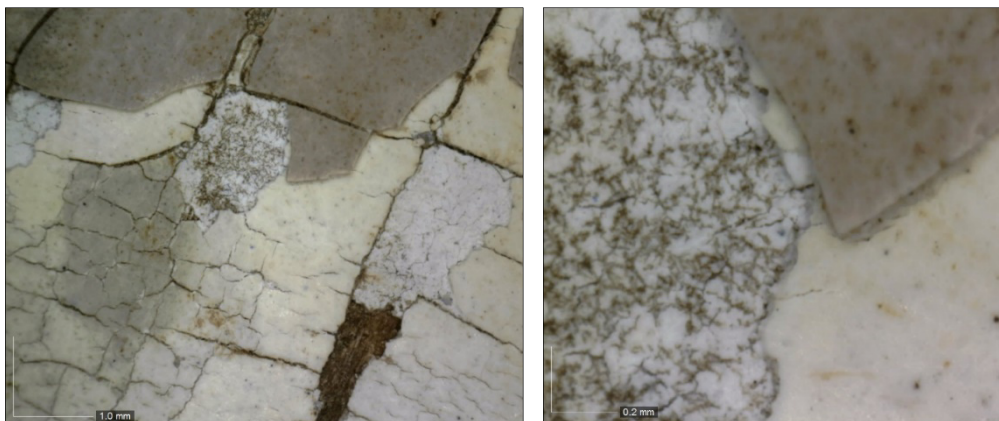


Figura 43. Pormenor da policromia do interior do manto, observado ao microscópio digital com ampliação de 221 x. A. P.

As carnações, ressalvando as áreas repolicromadas, são a exceção pois apresentam-se acabamento diferente, mais brilhante (Figuras 44).



Figuras 44 e 45. Pormenor da policromia na carnação da face, onde são visíveis as várias camadas, observado com o microscópio digital com uma ampliação de 53 x e 223 x, respectivamente. A. P.

O acabamento das carnações podia ser mate ou realizado a polimento (GOMEZ ESPINOSA, 2004: 45). Era comum nesta época utilizar-se o método de encarnação *a polimento* onde pintando sobre uma base de branco de chumbo era depois aplicada uma camada de verniz fino (FERREIRA-ALVES, 1989: 218), podendo ter sido esta técnica, também nestas esculturas aplicada. Não tendo sido possível caracterizar totalmente a composição destas policromias é possível apontar-se a presença do elemento chumbo (Pb) nos espectros obtidos concluindo-se que provavelmente terá sido aplicada a base de branco de chumbo (Figura 46). As carnações da *Nossa Senhora* apresentam características semelhantes e sobrepondo os espectros obtidos no exame de  $\mu$ FRX das carnações da *Nossa Senhora* e de *São José* os picos coincidem, variando apenas a sua intensidade (Figura 46).

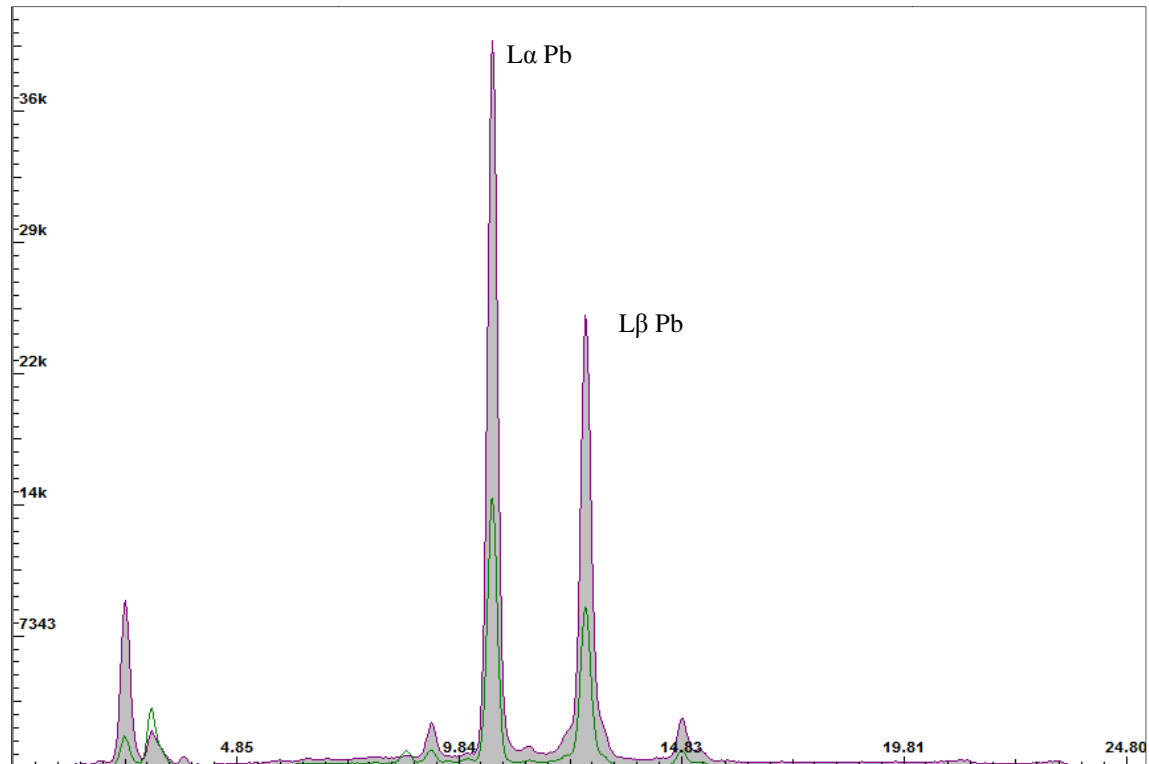


Figura 46. Sobreposição dos espectros relativos às carnações dos rostos das esculturas de *Nossa Senhora* (espectro verde) e de *São José* (espectro roxo). É possível observar-se os picos característicos das energias de transição  $L\alpha$  e  $L\beta$  do elemento chumbo (Pb).

Caracterizando as diferentes policromias existentes nesta escultura:

- No corte estratigráfico da amostra recolhida na túnica, sobre a folha dourada encontra-se uma única camada fina de policromia verde (Anexo II – Figura 120, p. 126);
- Também na policromia da parte exterior do manto se observa esta camada de policromia verde mas, neste caso, sobre esta vê-se uma fina camada de um tom mais escuro, podendo ser uma segunda tonalidade aplicada (que se observa na decoração aplicada pois estão desenhados motivos de um tom mais escuro sobre a cor de fundo) ou sujidade depositada à superfície (Anexo II – Figura 127, p. 127);
- No interior do manto encontra-se de novo apenas uma camada fina de policromia, desta feita, num tom vermelho (Anexo II - Figura 134, p. 128);
- Na coloração das botas observa-se uma camada fina de cor preta sobre a folha de ouro que, na amostra recolhida, se mistura com a camada de bolo (Anexo II – Figura 141, p. 129);
- Na carnação da face sobre a preparação encontra-se uma camada espessa branca, sobre esta uma fina camada em tons amarelados, que poderá ser sujidade depositada entre a aplicação de camadas, e por último uma camada rosa (Anexo II – Figura 148, p. 130);

- No caso da carnação das mãos existe também uma camada branca sobre a preparação ainda que neste caso seja bastante mais fina e sobre esta, em contrapartida, a camada rosa é bastante mais espessa; tendo sido recolhida uma amostra numa zona repolicromada, o corte estratigráfico apresenta uma última camada fina também de um tom rosado mais escuro (Anexo II – Figura 155, p. 131);
- A estratigrafia do cabelo apresenta também camada de bolo, um pouco mais espessa do que nos outros cortes estratigráficos, e sobre esta está uma camada branca, possivelmente de preparação à policromia encontrando-se o estrato relativo à policromia castanha por cima; observa-se também uma fina coloração mais escura no topo do corte estratigráfico ficando a dúvida se terá sido repolicromado (Anexo II – Figura 162, p. 132);
- Na amostra relativa ao repinte da base na zona em que se sobrepõe ao manto apenas é visível sobre a preparação a camada respeitante a esse mesmo repinte (Anexo II – Figura 169, p. 133);
- No caso do repinte sobre os vestígios da anterior policromia da base, encontra-se visível uma camada de cor vermelha e sobre esta a camada azulada do mesmo (Anexo II – Figura 176, p. 134).

A análise aos aglutinantes é pouco conclusiva pois na maioria dos casos os estratos presentes nas amostras fixam ambas as colorações, podendo indicar a utilização de vários aglutinantes ou a alteração destes materiais. No caso da policromia preta das botas e do repinte da base, pelo contrário, estas camadas não foram coloradas por nenhum dos solventes utilizados. Os únicos casos onde se verifica a utilização de aglutinantes oleicos é nas policromias das carnações, nos estratos relativos à coloração rosa, onde se manteve apenas a coloração da malaquite (Anexo II – Figura 151, p. 130 e Figura 158, p. 131).

O estofado é uma técnica de pintura, utilizada na decoração de ambas as esculturas, que Natália Ferreira-Alves considera como a *preferida* pela clientela dos séculos XVII e XVIII (FERREIRA-ALVES, 1989: 215).

Para estofar era então necessário aplicar *aluayade*<sup>28</sup> *concertado em gema de ovo* (preparado juntando água à gema de ovo) e sobre isto pintar-se-ia o que fosse desejado.

---

<sup>28</sup> Aluayade é um preparado que se faz colocando lâminas de chumbo sobre o vinagre, tapando e deixando estar durante dez dias. Após esse tempo retira-se o vinagre limpo e o pé que fica depois de seco mói-se e peneira-se, sendo esse pó o Aluayade (NUNES, 1615: 66).

Depois de seca a pintura podia ser riscada *abrindo* desenhos e motivos (NUNES, 1615: 69).

Nestas esculturas, e como era também hábito, as zonas vazias entre motivos foram preenchidas com esgrafitos – pequenos traços horizontais paralelos – tendo sido também estes utilizados para a decoração das calças e da bota (Figura 47), não ficando estas apenas policromadas recorrendo à *pintura lisa*.



Figura 47. Pormenor dos esgrafitos aplicados na decoração das botas. A. P.



## 4. Intervenções posteriores à execução da obra

No cabelo da figura de *São José* do lado direito apresenta-se uma área que parece ser constituída de um material diferente, facto revelado pelo resultado da radiografia que nessa zona apresentava uma área bastante mais clara (Figura 35). Exteriormente a aplicação de policromia não parece ter sido interrompida, pelo que este preenchimento poderá ter sido realizado após o entalhe da figura, mas previamente a aplicação da policromia.

A policromia actualmente visível em algumas zonas da escultura percebe-se ter sido aplicada sobre outra já existente; encontra-se esta sobreposição de policromias na carnação das mãos (Anexo IV – Figura 196 e Figura 197, p. 139), de forma vestigial na base (Anexo IV – Figura 195, p. 139) e num pormenor no peito da figura.

Na definição destas intervenções guiámo-nos pela terminologia apresentada pelo Grupo Espanhol do International Institute for Conservation e aprovada pelo Grupo Latino (ARCAUNTE MARTÍNEZ, 2009: 74), considerando ter sido aplicada uma repolicromia<sup>29</sup> na carnação das mãos (Figura 48) e um repinte<sup>30</sup> na base da escultura (Figura 49). O pormenor encontrado na policromia no peito da figura do lado direito parece-nos ser um restauro anterior, até pelo dano que se observa até ao suporte da escultura, porém apresenta-se de uma coloração bastante mais clara que a original (Figura 50).

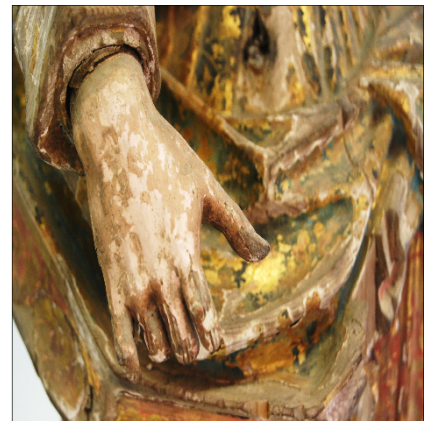


Figura 48. Repolicromia realizada na carnação das mãos. A. P.

<sup>29</sup> Repolicromia: policromia realizada *num momento histórico diferente do da concepção do objecto*, de acordo com o gosto da época em que se aplica, com o intuito de adaptar ou renovar a obra de arte. Está incutida de valor documental sendo inclusive considerada, a par da policromia primeiramente aplicada, como uma camada original (MARTÍNEZ, 2009: 75).

<sup>30</sup> Repinte: é uma intervenção realizada com o *intuito de dissimular ou ocultar danos existentes na policromia* não tendo como objectivo *alterar ou actualizar a decoração dos objectos*. É considerado uma intervenção de *reparação* executada sem grandes cuidados encontrando-se frequentemente sobre policromia original, não se cingindo aos limites da lacuna (MARTÍNEZ, 2009: 75).

Sabe-se ter sido prática comum a reencarnação das imagens de maneira a preservar o seu aspecto para usufruto dos crentes (MONAR, 2007: 104) e supõe-se que o mesmo se terá desejado quando foi aplicado a repolicromia das carnações.

Por outro lado, o repinte da base parece ter sido realizado para cobrir a perda da policromia anteriormente aplicada, e da qual apenas restam vestígios. Executado sem muito zelo ultrapassa os limites da base cobrindo parte do manto da figura interferindo com as formas inicialmente desenhadas.



Figura 49. repinte da base sobre a ponta do manto. A. P.



Figura 50. Pormenor da túnica onde se encontra a coloração distinta. A. P.

Comparando os espectros obtidos através do exame de  $\mu$ FRX relativamente às carnações (carnação da face, carnação das mãos e repolicromia das mãos) observa-se que são constituídos pelos mesmos materiais variando apenas a intensidade (Figura 51). Ainda que se possa concluir que tanto a carnação da face como as das mãos foi realizada de igual forma, seria de esperar que o espectro representativo da repolicromia apresentasse alguma diferença dos restantes, o que não se verifica. Esta diferença, contudo, encontra-se nos espectros realizados às três áreas de carnação na escultura de *Nossa Senhora* (Figura 52). A carnação da face e a policromia mais clara das mãos apresentam os mesmos picos, encontrando-se no espectro da repolicromia dois picos diferentes, característicos das energias de transição  $k\alpha$  e  $k\beta$  do elemento Titânio. Este elemento pode estar relacionado com a utilização de branco de titânio, um pigmento utilizado desde 1918, o que delimitaria ainda a datação desta repolicromia (CRUZ, 2000: 4).

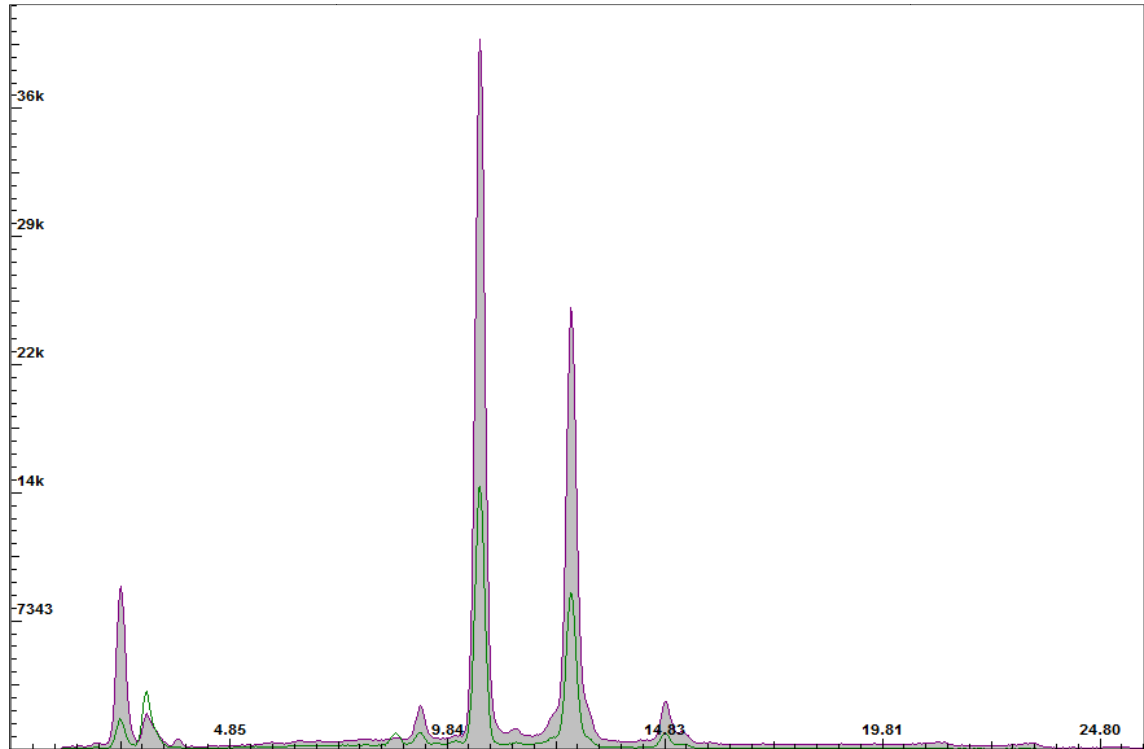


Figura 51. Sobreposição dos três espectros relativos às carnações de *São José*, carnação da face (espectro azul), carnação da mão (espectro verde) e repolicromia (espectro roxo).

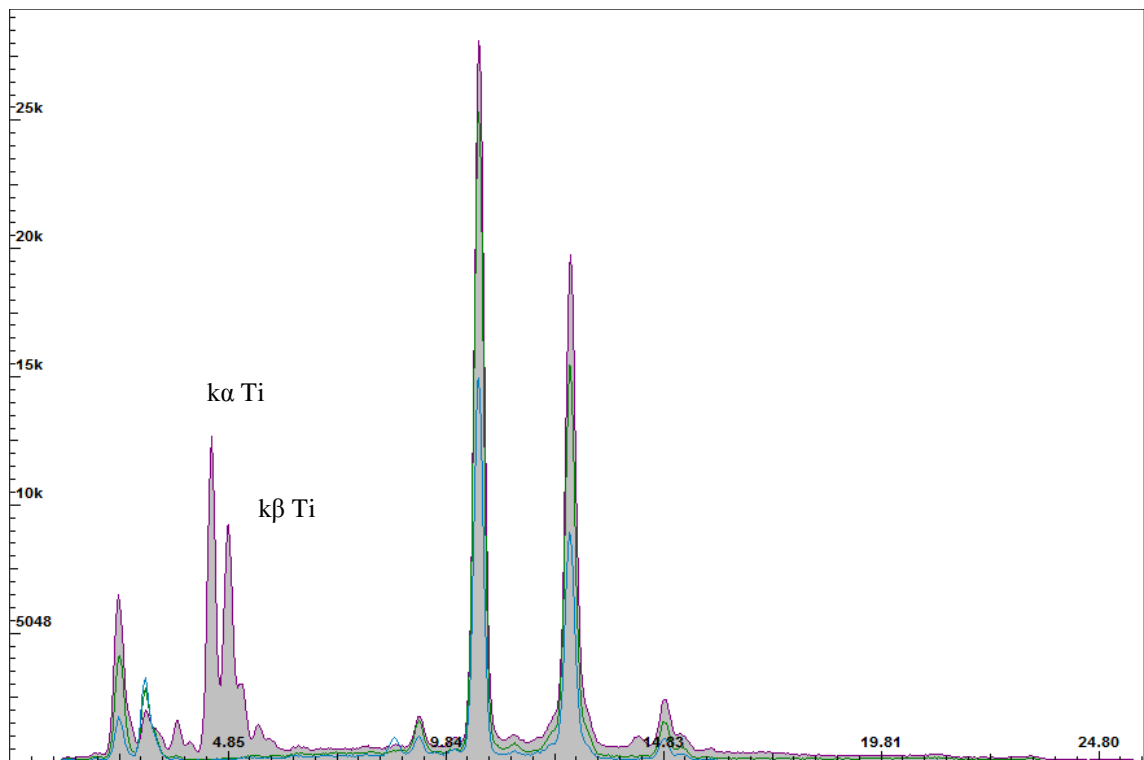


Figura 52. Sobreposição dos três espectros relativos às carnações de *Nossa Senhora*, carnação da face (espectro azul), carnação da mão (espectro verde) e repolicromia (espectro roxo).



## 5. Autoria

Descobrir o autor de uma obra de arte não é fácil por vários motivos como seja a descontextualização da obra face ao local e função para os quais foi inicialmente executada, por perda de documentação, desta feita também devido a diversos incidentes históricos nacionais<sup>31</sup>, e principalmente porque os artistas nem sempre foram valorizados como o são hoje em dia.

No caso de uma escultura em madeira policromada a dificuldade aumenta pois são muitas as mãos que participam na produção de uma obra devido aos diferentes ofícios necessários. Porém, a *polivalência* dos artistas dos séculos XVII e XVIII leva a que seja difícil separar cada uma das profissões e atribuí-las concretamente a determinado artista (FERREIRA-ALVES, 1989: 61). Para além de um mesmo artista executar vários trabalhos, a mesma actividade era atribuída a vários ofícios; termos como *entalhador*, *escultor* e *imaginário* podiam utilizar-se para a mesma actividade, embora neste caso o último tivesse uma conotação mais relacionada com a produção de imagens de santos; também o *dourador* podia ser visto como *pintor* ou *estofador* (FERREIRA-ALVES, 1989: 62). Percebe-se assim a dificuldade em definir quem esteve envolvido na produção de uma escultura pois os limites de onde começa e acaba cada tarefa são muito ténues podendo estas ter sido executadas por uma mesma pessoa ou várias.

Atendendo ao facto de que são muitas as mãos que contribuem para a execução de uma escultura coloca-se a questão a que par de mãos atribuir a sua produção. Todavia, falando-se de autoria, outras questões importa ponderar. Executar não implica conceber idealmente uma obra, e esta idealização pode estar ainda antes da concepção de um desenho ou de um modelo. Conquanto cada uma destas fases possa ser realizada por uma mesma pessoa, o que em muito facilitaria a denominação de um autor, muitas das vezes passa pelas mãos de várias, ficando mais uma dúvida em aberto: a quem atribuir a autoria de uma obra de arte. Só no século XIX se tornou claro a quem atribuir uma obra<sup>32</sup> (BAUDRY, 1978: 9) até lá mantem-se a dúvida se se atribui uma autoria a quem concebeu o desenho, o modelo ou quem executou.

---

<sup>31</sup> Citando alguns exemplos: o terramoto de 1755, as invasões francesas entre 1807 e 1810, a extinção das ordens religiosas em 1834 e a nacionalização dos bens da igreja em 1911.

<sup>32</sup> Autor é *alguém que concebe um novo modelo que é executado sob a sua direcção ou executa uma obra escultórica de sua invenção ou da natureza*. Ressalvando-se o facto de um escultor não ser necessariamente um autor (BAUDRY, 1978: 544).

No caso em análise, a *Sagrada Família*, o estudo da autoria não partiu do zero, mas sim da possibilidade de esta poder ser atribuída à escola de Joaquim Machado de Castro. Contudo, muitas esculturas deste período são arbitrariamente atribuídas a Machado de Castro sem qualquer estudo que o confirme (RODRIGUES, 2013: 59), e este conjunto é um desses casos, pois não foi encontrada nenhuma documentação que certificasse esta autoria. Mesmo considerando esta atribuição uma informação pouco fidedigna, por falta de provas, seria uma hipótese que nos apontava um caminho a percorrer no estudo deste conjunto. Ainda que o resultado mostre que estas esculturas não serão produção de Machado de Castro, poderemos afirmá-lo fundamentadamente, excluindo hipóteses que permitirão avançar para outros escultores, nunca desistindo de estudar a vida destas obras.

Assim, começámos por estudar a produção e métodos de trabalho de Joaquim Machado de Castro, essencialmente após 1772, quando se estabelece em Lisboa e funde a sua Aula ou *laboratorio* de escultura (FARIA, 2008: 18), numa tentativa de estabelecer elos de ligação entre as esculturas em estudo e o legado do escultor. O estudo da obra deste escultor português é talvez um caso único pelos estudos que já foram publicados sobre ele e a sua obra e pela documentação escrita que o próprio deixou sobre algumas das suas obras mais reconhecidas e sobre a sua posição na sociedade da época. Este conhecimento singular sobre um escultor e a sua obra facilita-nos este trabalho, pois a compreensão da sua produção está já bastante desenvolvida.

Para além das questões autorais levantadas anteriormente num contexto generalista na área da escultura, outras se podem colocar ou as mesmas reforçar no que toca ao método de trabalho do *Laboratório* de Machado de Castro; estas são apontadas por Ana Duarte Rodrigues na sua dissertação, que põe em dúvida a quem deverão ser atribuídas as obras produzidas na Aula de Escultura. O método de trabalho de Joaquim Machado de Castro assentava em três etapas: o desenho, o modelo, e a obra final sendo cada uma delas realizada por diferentes pessoas. O desenho podia ser idealizado pelo encomendante ou *rebuscado ao seu amigo Vieira Lusitano* (RODRIGUES, 2004: 83), o modelo podia ser realizado pelo mestre mas era também por vezes confiado a alguns dos seus ajudantes (RODRIGUES, 2004: 83); a execução das obras era delegada aos seus discípulos e ajudantes havendo excepções em que Machado de Castro produziu a obra final, tendo

consciência da diferença de esta ser realizada pelas mesmas mãos que conceberam o modelo pois considerava que apenas assim seriam semelhantes (RODRIGUES, 2004: 84).

Fora destas questões menos objectivas o estudo da sua obra, desta feita não apenas a sua obra escultórica mas também a sua obra escrita, dá-nos alguns dados importantes. Num documento escrito por Machado de Castro o próprio afirmou que os seus discípulos não tinham formação suficiente para esculpir em madeira<sup>33</sup>, de facto, a formação realizada na Aula de Escultura é sobretudo em desenho, modelos em barro e execução em pedra (FARIA, 2008: 13), diminuindo as probabilidades deste conjunto em suporte de madeira ter saído do seu *laboratorio*.

No mesmo sentido, Ana Duarte Rodrigues escreve na sua dissertação em relação à produção de esculturas em madeira, que *a supervisão de Machado de Castro era diminuta, porque a maioria das imagens era executada fora do laboratorio*, sendo os trabalhos subcontratados a outras oficinas (RODRIGUES, 2004: 81), acontecendo por vezes serem chamados escultores externos para o *laboratorio* para trabalhar sob alçada do mestre<sup>34</sup> (LIMA, 1989: 297). Todavia há registo de trabalhos realizados pelas mãos de Machado de Castro, como é o caso da escultura de *Nossa Senhora da Encarnação*, apontada por Ana Duarte Rodrigues (RODRIGUES, 2004: 81), e descrito na *Análise Gráfico-ortodoxa* (CASTRO, 1805).

Ainda que o entalhe das esculturas fosse realizado no *laboratorio*, tal como já foi referido são muitas as mãos que participam na produção de uma escultura policromada, e sabe-se que os trabalhos de acabamento eram realizados noutros espaços. Os únicos procedimentos que a historiadora afirma serem realizados no *laboratorio*, para além da modelação em barro e respectiva execução em pedra, é a colocação dos olhos de vidro e o acabamento policromo aplicado aos presépios (RODRIGUES, 2004: 82).

---

<sup>33</sup> Documento apresentado por Miguel Faria e citado por Ana Duarte Rodrigues onde Machado de Castro escreve que “os off.es desta Caza não tem pratica de Trabalhar em Madr.<sup>a</sup> sempre em Cazos Sem.es occupo outros de fora, cujo pagam.to costuma hir Lançado na Folha dos gastos avulsos desta Caza de Esculptura” Cf. I.A.N./T.T., Ministério das Obras Públicas, comércio e Industria, Itendencia das Obras Públicas, 1v. 297, fl128 (RODRIGUES, 2004: 81).

<sup>34</sup> É exemplo a carta de Machado de Castro *a resp.t<sup>o</sup> da Imagem de S. Pedro*, que escreve “(...) Logo chamei o Escultor, e não me foi possível ajustar por menos de 9 moedas a Escultura; com a pensão de vir executar a d.t<sup>a</sup> Imagem a m.<sup>a</sup> vista no meu laboratorio; (...)” (LIMA, 1989: 297).

Saindo da obra concreta de Joaquim Machado de Castro e entrando um pouco no vasto campo dos seus discípulos, pareceu-nos relevante a possibilidade descortinada de um dos discípulos de Machado de Castro, Faustino José Rodrigues (1760-1829) (BRITO, 1999: 361), ter feito algumas obras para um Marquês de Borba, não sendo todavia apontado qual dos marqueses. Entre as obras está a execução de um presépio, ou pelo menos parte de um. Esta informação foi primeiro escrita por Cirilo Volkmar Machado na sua *Collecção de memórias* embora apenas refira, falando do trabalho de Faustino José Rodrigues, a execução de *outras muitas obras para os Senhores Marquezes de Bellas, e de Borba*. (MACHADO, 1922: 240). Mais tarde, Francisco de Assis Rodrigues filho de Faustino José Rodrigues, na Revista Universal Lisbonense de 1843, fala novamente das obras que o pai terá executado para o Marquês de Borba, e enumera uma glória, pastores da adoração e um *bellissimo grupo que se ve em uma das extremidades do mesmo presépio* (RODRIGUES, 1843: 258); sendo já mais recentemente referenciada numa publicação sobre a arte no tempo de D. João VI, falando sobre um presépio e várias esculturas, contudo aqui aparece referência a um Marquês de Borga<sup>35</sup> e não Borba (BRITO, 1999: 361); por último é referenciado por Sílvia Almeida na sua tese de doutoramento, onde aponta a execução de uma glória e pastores da adoração para o presépio do marquês (ALMEIDA, 2012: 22). Falando especificamente do presépio dos Marqueses de Borba, já *desfeito*, mas do qual Faustino José Rodrigues terá modelado as principais peças, Diogo de Macedo reforça a ligação deste escultor com os condes de Redondo descrevendo-o como *frequentador e amigo da casa* (MACEDO, 1940: 30).

### **5.1. Estudo Comparativo**

Sendo Joaquim Machado de Castro o artista de referência no panorama da escultura barroca em Portugal, e de acordo com a atribuição a partir da qual se desenvolveu este trabalho realizou-se um estudo comparativo entre o conjunto da *Sagrada Família* e a obra do conceituado escultor, cingindo-nos essencialmente à produção escultórica em madeira. No estudo comparativo que aqui se desenvolve pretende-se não apenas uma comparação formal, dos valores plásticos, características artísticas e estéticas mas também uma comparação ao nível das técnicas e materiais utilizados. No primeiro ponto tivemos como base o catálogo da exposição *O virtuoso criador* (O virtuoso criador, 2013), realizada em

---

<sup>35</sup> Consideramos contudo que fosse um erro tipográfico.

2012. Partimos, neste cotejo, das obras presentes nesta exposição por terem já sido estudadas por Ana Duarte Rodrigues na sua dissertação de mestrado (RODRIGUES, 2004), e a sua autoria estar confirmada (Anexo V – Figura 198 a Figura 205, p. 141-142). Localizaram-se duas outras esculturas, *Santa Basilissa* e *São Julião*, em suporte de madeira<sup>36</sup> não presentes no catálogo e que aqui se apresentam (Anexo V – Figura 206 e Figura 207, p. 142), juntando-se a escultura de *São Francisco de Assis* (Anexo V – Figura 208, p. 143) estudada e intervencionada por Rita Medina que apresentou o seu trabalho também em forma de dissertação de mestrado (PEIXOTO, 2012), confirmando a autoria da escultura como sendo de Machado de Castro; e ainda a escultura de *Nossa Senhora do Rosário* (Anexo V – Figura 209, p. 143) atribuída ao mestre barroco, intervencionada no Laboratório José de Figueiredo entre outros, por Helena Pereira que apresenta um pequeno estudo da obra no seu relatório de estágio (PEREIRA, 2012).

Relacionando os materiais e técnicas de construção de produção recorreu-se ainda ao trabalho de Rita Medina, sendo talvez o mais completo estudo dos materiais e técnicas de Machado de Castro até agora publicado. Baseámo-nos também noutros estudos como o realizado ao presépio da Basílica da Estrela (SERUYA, 2004) excluindo os dados sobre o suporte, pois neste caso do presépio, as esculturas foram produzidas em barro.

### **5.1.1. Valores plásticos, características artísticas e estéticas**

Considerando-se os exemplares acima apontados e através do estudo já realizado por Ana Duarte Rodrigues podemos chegar a algumas características formais típicas de Joaquim Machado de Castro.

A escultura em madeira policromada de autoria confirmada é normalmente de grandes dimensões, próxima da escala humana e todas elas se apresentam sobre uma base, pois era algo imprescindível para Machado de Castro (RODRIGUES, 2004: 117). São estas por norma polígonos simétricos com os cantos cortados na face frontal.

Os rostos de Machado de Castro são bastante característicos apresentando-se equilibrados *segundo o ideal clássico* (RODRIGUES, 2004: 127; RODRIGUES, 2013: 67). A boca pequena do mesmo tamanho que os olhos de pálpebras alongadas e não ultrapassando a largura do nariz, também este pequeno e fino, são traços comuns. As orelhas são

---

<sup>36</sup> A localização destas duas esculturas foi-nos dada pela Dr. Elsa Murta. Não tendo feito parte da exposição de 2012, por na altura não estarem ainda localizadas, encontram-se no catálogo imagens de modelos que corresponderão a estas esculturas.

representadas entre as sobrancelhas e a base do nariz, estando, normalmente, apenas representado o lóbulo pois o resto fica coberto com o cabelo (RODRIGUES, 2004: 128).

Das mãos pode apontar-se o entalhe de dedos um pouco rechonchudos estreitando entre as falanges (RODRIGUES, 2004: 128). Também os pés descalços, de acordo com a Dra. Elsa Murta, são uma característica relevante em Machado de Castro, pela posição, pelo tipo de calçado utilizado e pelo pormenor do dedo mindinho.

É no entalhe dos panejamentos que Machado de Castro imprime a noção de movimento e a ideia da acção que as figuras estarão a executar, fá-lo de uma forma natural tendo em ponderação o peso e a grossura dos tecidos que pretende representar, os mantos apresentam desta forma pregas mais largas que as túnicas, sendo estas também mais *moles* (RODRIGUES, 2004: 129).

Encontram-se diversas soluções na fixação dos panejamentos como o recurso a um firmal colocado no ombro segurando manto, ou mais comumente, através das mãos, braços, ou um objecto que apoiados contra o corpo seguram as vestes da figura. A partir destes apoios cria drapeados a partir da cintura que caem vertical ou obliquamente (RODRIGUES, 2004: 130). Outros drapeados se encontram na obra de Joaquim Machado de Castro, surgindo de dois pontos de apoio criando pregas em forma de *U* e *V*. Predominam as pregas oblíquas, sendo as linhas diagonais muito importantes para conferir o movimento típico do barroco, e Ana Duarte Rodrigues caracteriza-as como pregas “*secas*”, *com arestas com uma expressão mais aguda ou mais mole, mas sempre traduzindo movimento sereno* (RODRIGUES, 2004: 131).

### **5.1.2. Técnicas e materiais**

As informações neste ponto são mais dispersas, não havendo um estudo a este nível como encontramos a nível formal. Contudo, alguns dados puderam ser recolhidos.

Ana Duarte Rodrigues refere alguns aspectos acerca deste assunto embora tenhamos que ter em consideração que o âmbito do seu trabalho é a história da arte e as informações obtidas através da observação das obras e tratados antigos. Refere a utilização de gesso na camada de preparação e refere também que a madeira mais utilizada por Joaquim Machado de Castro seria Pinho da Flandres, Pau de Brasil e o Cedro, sendo aplicado sobre esta uma  *fina camada de gesso* (RODRIGUES, 2004: 111). O recurso aos olhos de vidro é também

característico deste escultor acrescentando-se que este procedimento era o único que se realizaria na sua oficina (RODRIGUES, 2004: 82).

Sobre douramento encontrou-se informação relacionada com a execução do presépio da Basílica da Estrela, ressaltando-se o facto de este conjunto ser de suporte em barro, pelo que apenas tivemos em conta as técnicas de decoração. Neste presépio encontraram-se exemplos de dois tipos de douramento: o douramento a óleo e o douramento a água havendo, neste último, referência à aplicação de uma camada *tipo bolo*, necessária ao próprio douramento que seria formada por uma *mistura de ocre e branco de chumbo* (SERUYA, 2004: 32).

Abordando os casos estudados mais aprofundadamente no que concerne à escultura de *São Francisco de Assis* a madeira utilizada terá sido cedro e a técnica de entalhe é particularmente interessante tendo sido utilizados 48 blocos ligados maioritariamente através de colagem, por vezes utilizando elementos metálicos (PEIXOTO, 2012: 37). A preparação será também à base de sulfato de cálcio, aglutinada num material proteico (PEIXOTO, 2012: 39). Quando à policromia foi realizada através da técnica a têmpera, com excepção das repolicromias presentes nos rostos e nas mãos que terão sido realizadas a óleo (PEIXOTO, 2012: 40).

No caso da *Nossa Senhora do Rosário* foram utilizados quatro tipos de madeira: Cedro, Mogno, Bordo e Videiro, sendo os dois primeiros predominantes, numa técnica semelhante à de *São Francisco de Assis*, recorrendo a 65 blocos unidos entre si por elementos metálicos mas sobretudo por assemblagem (PEREIRA, 2012: 124). Helena Pereira adianta ainda que este será um método característico de Machado de Castro apresentando como mais um exemplo a base da escultura de *São João Baptista*, que tem um aspecto semelhante à base da *Nossa Senhora do Rosário*, sendo visível o recurso a diversos blocos (PEREIRA, 2012: 126). A preparação aplicada é, na maioria dos casos, uma mistura de gesso e cré aglutinadas em cola de pele encontrando-se excepções com aglutinante a óleo (PEREIRA, 2012: 127). Refere a aplicação de uma camada de bolo arménio e de folha de ouro com cerca de 86% de Ouro, 8% de Prata e quase 5% de Cobre, podendo-se encontrar entre os 18 e os 22 quilates. A policromia aplicada foi aglutinada em óleo mas põe-se a hipótese de estar ter sido aplicada posteriormente à execução da escultura cerca de um século, a escultura data do final do século XVIII e a policromia terá sido aplicada já no final do século XIX (PEREIRA, 2012: 128).

### 5.1.3. Proporções das esculturas

Joaquim Machado de Castro escreveu um pequeno manuscrito intitulado *Método Breve para saber as principais proporções do corpo humano*, onde descreve as proporções que considera adequadas para a figura humana, baseando-se na natureza e, sobretudo, na opinião de Rogero De Piles. Neste texto, acompanhado de um esquema (Anexo V – Figura 210, p. 144), apresenta relações entre todos os membros do corpo indicando que a altura de uma figura terá 10 rostos ou 8 cabeças, esclarecendo ainda a divisão das formas do rosto este dividir-se-á em três partes enquanto a cabeça se poderá repartir em quatro partes (RODRIGUES, 2004: 125).

Revelou-se infrutífero tentar aplicar o método de Machado de Castro às dimensões da escultura pois a figura não se encontra erecta e os panejamentos que enverga escondem pontos anatómicos necessários à correcta medição de todas as partes a relacionar. Contudo, realizou-se um pequeno estudo das divisões do rosto e da cabeça que se revelaram próximas daquilo que Machado de Castro escreve e desenha. Foram também estudadas as dimensões dos olhos, nariz e boca que Ana Duarte Rodrigues descreve como sendo os três componentes da mesma largura (RODRIGUES, 2013: 67). A distância entre os olhos é também a *medida da sua largura* e a boca pequena é muito característica de Machado de Castro (RODRIGUES, 2013: 68).

Também este estudo não é totalmente certo pois a posição da cabeça de ambas as figuras é inclinada não estando o rosto direito e simétrico como se desejaria para uma fiel comparação entre a escultura e o esquema já citado. Como obstáculos concretos pode apontar-se a inclinação do nariz que não estando completamente vertical se apresenta numa diagonal, também a largura do rosto não é simétrica devido à inclinação dos rostos, sendo uma face ligeiramente mais larga (na *Nossa Senhora* a direita e no *São José* a esquerda). No entanto estes desvios ao método escrito não são estranhos à obra de Machado de Castro, pois eram feitas correcções de proporção consoante o sexo, a idade, a condição, o clima, a expressão e o destino da imagem (RODRIGUES, 2004: 125).



Figura 53. Divisão dos rostos em três partes (linhas azuis) e divisão da cabeça em quatro partes (linhas amarelas). À esquerda *Nossa Senhora*, à direita *São José*.

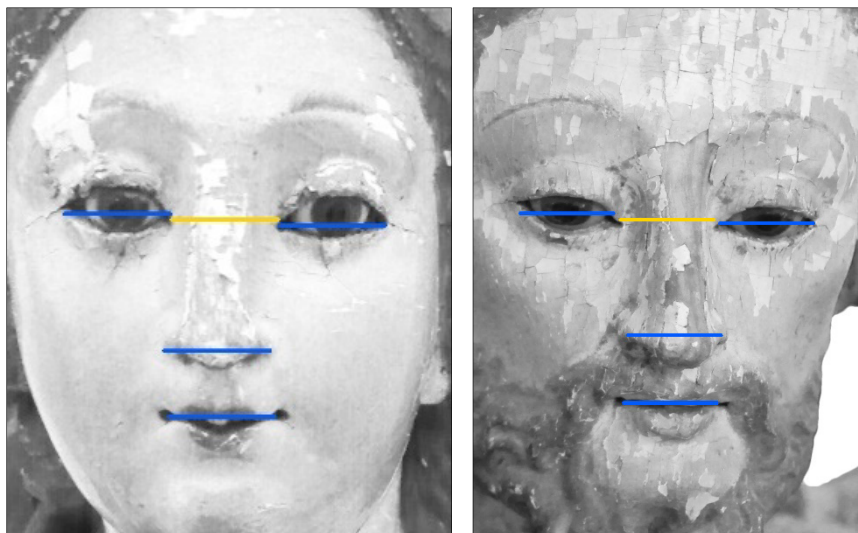


Figura 54. Estudo das dimensões dos olhos, boca e nariz que são muito próximos. (As linhas horizontais têm todas o mesmo comprimento). À esquerda *Nossa Senhora*, à direita *São José*.

Pode concluir-se que a divisão da cabeça em quatro partes ou do rosto em três, embora não seja totalmente certa, está próxima do método de Machado de Castro, bem como as dimensões da boca, nariz e olhos são bastante similares. Porém no que respeita a este último aspecto as proporções do *São José* não se apresentam tão certas, o que pode ser também resultado da inclinação do rosto, que não permite uma comparação directa.

## 5.2. Cotejo com outras *Sagradas Famílias*

Fora da obra de Machado de Castro, pois embora o arranque deste estudo tenha sido, como já foi explicado, a atribuição a este mestre da escultura portuguesa, não tomámos esta informação como certa. Comparámos assim este conjunto escultórico com duas outras *Sagradas Famílias*, por representarem o mesmo tema iconográfico e serem integradas dentro do período barroco mas sobretudo por se encontrarem ligações entre ambos os conjuntos, cada um sob perspectivas diferentes, relevantes para este trabalho de forma particular.

Começando pela *Sagrada Família* pertencente ao Museu de Aveiro, encontram-se algumas semelhanças que nos levaram, à partida, a ter em conta este conjunto. Semelhanças essas em termos formais relativamente à postura e entalhe das figuras, pois a decoração dos panejamentos distancia-se já um pouco e este conjunto de Aveiro apresenta mais atributos iconográficos. O penteado dos cabelos aproxima-se do conjunto em estudo bem como as mãos de dedos *rechonchudos*, contudo o rosto apresenta-se ligeiramente mais inclinado e de bochechas mais cheias.



Figura 55. *Sagrada Família* atribuída à escola de Machado de Castro. C. F. disponível em WWW: < [http://arspblica.blogspot.pt/2011\\_08\\_01\\_archive.html](http://arspblica.blogspot.pt/2011_08_01_archive.html)>.

Encontra-se também esta *Sagrada Família* atribuída à oficina de Machado de Castro, o que também nos suscitou algum interesse, embora Ana Duarte Rodrigues e Anísio Franco refutem esta autoria. (RODRIGUES, 2013: 62).

Outro conjunto escultórico da *Sagrada Família* se encontra em Figueiró do Vinhos, desta feita na Igreja do Convento das Carmelitas, ou Convento de Nossa Senhora do Carmo, tal como aparece por vezes referenciado o edifício. A comparação do conjunto em estudo com este que se apresenta revela-se de grande interesse, tendo sido apresentado pelo Eng.º Miguel Portela e pela Sra. Maria Manuela Mesquita Louro.



Figura 56. *Sagrada Família* do Convento de Nossa Senhora do Carmo em Figueiró dos Vinhos. A. P.

Para além de terem a mesma proveniência, geograficamente, uma vez que se encontram em espaços religiosos distintos, a ausência da escultura do *Menino Jesus* é comum a ambos, igualmente não havendo conhecimento do seu paradeiro nem tão pouco do que levou ao desaparecimento desta imagem.

Não temos informação concreta relativa a datação e autoria das mesmas, mas a capela em que se encontram terá sido concluída em meados do século XVII<sup>37</sup>. Põem-se a hipótese de estas esculturas serem anteriores ao conjunto em estudo e este ter sido produzido com conhecimento destas obras.

A posição das figuras é semelhante em ambos os conjuntos, os rostos e as mãos são também próximos bem como o pentear dos cabelos embora, neste conjunto que agora se apresenta, se encontrem bastante mais esvoaçantes. O tratamento dos panejamentos é distinto, não apenas pela decoração aplicada mas sobretudo pela exuberância de movimento, bastante diferente da serenidade, ainda que repleta de acção, que se encontra na *Sagrada Família* da igreja Matriz. Excepção neste aspecto é o facto de a figura de *São José* também se apresentar calçada, no caso da *Nossa Senhora* os pés encontram-se cobertos pela túnica. As bases são semelhantes e, embora com algumas lacunas ao nível do suporte na mão esquerda de *São José*, pela posição adoptada aparenta ter envergado também uma vara.

### **5.3. Considerações sobre a autoria**

Formalmente parece-nos haver alguns pontos de contacto entre esta *Sagrada Família* e a obra escultórica de Machado de Castro, como seja o entalhe dos rostos, com especial atenção para as parecenças entre o rosto da *Nossa Senhora* e o rosto de *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler*, o recurso à base e os poucos atributos encontrados. Contudo, desde logo a dimensão das esculturas deste conjunto foge ao que é comum na produção em madeira de Joaquim Machado de Castro que executa figuras à escala natural. Também o facto das figuras se apresentarem calçadas, o que não é recorrente, é um ponto de afastamento bem como o trabalhado dos panejamentos que, tal como nos alertou Ana Duarte Rodrigues quando lhe pedimos a sua opinião sobre este conjunto, parece menos cuidado, *muito amarrotado*.

Relativamente aos materiais utilizados, apenas concluindo que a madeira utilizada seria de uma árvore conífera, não podemos estabelecer uma ligação directa ainda que desse grupo façam parte o cedro, o pau-brasil e o pinho.

Já a técnica utilizada no entalhe das figuras, de acordo com as informações recolhidas nos trabalhos de Rita Medina Peixoto e Helena Pereira, é distinta do que se vem revelando ser

---

<sup>37</sup> Na parede lateral da capela encontra-se uma inscrição onde se lê no final “ANNO DE 1639”.

prática repetida, a utilização de um numeroso agrupado de blocos, pois este conjunto foi entalhado num bloco principal ao qual foram unidos outros blocos mais pequenos, embora pese o facto das esculturas da *Sagrada Família* serem de dimensões bastante menores o que permitiria mais facilmente trabalhar num menor número de blocos.

Quanto aos materiais utilizados embora haja referência de que a obra de Machado de Castro apresenta preparação à base de gesso este seria o material habitual na escultura deste período, não se cingindo apenas à escultura de Machado de Castro, não sendo de todo o suficiente para esclarecer a autoria.

É comum também a presença de uma camada de bolo e de folha metálica embora não se tenha identificado concretamente a composição dos materiais destas esculturas, e sejam documentadas as duas técnicas de douramento, a água e a óleo, nas esculturas do presépio da basílica da Estrela.

Nos materiais empregues na policromia, daquilo que se encontrou a utilização de têmpera nos panejamentos e um aglutinante de óleo nas carnações descritas na escultura de *São Francisco de Assis* vai de acordo ao que se encontra neste conjunto, o caso da *Nossa Senhora do Rosário* não deve ser considerado tendo em conta que a policromia é posterior ao entalhe da madeira.

Nestas considerações é ainda importante apontar que a tarefa de policromar as esculturas não era realizada no laboratório de Machado de Castro, podendo não ser o ponto mais directo na tentativa de encontrar uma ligação.

Relativamente às proporções, não tendo sido realizado um estudo ao corpo inteiro das figuras Ana Duarte Rodrigues adiantou-nos que estas *não lhe pareciam* ser as de Machado de Castro. As proporções do rosto parecem-nos concordar com o estudo do mestre, o que nos conduz á ideia de que quem concebeu este conjunto conhecia pelo menos a obra de Joaquim Machado de Castro.

Voltando à *Sagrada Família* que se encontra no Convento do Carmo na nossa opinião tem similitudes com o nosso objecto de estudo embora com formas mais exuberantes e exageradas. Ponderamos então a possibilidade de o conjunto do Carmo ser anterior ao que estudamos, por ser datável de meados do século XVII e pelas características formais, tendo servido, pela proximidade entre ambos, de inspiração ao conjunto integrado na Igreja Matriz.

Achámos interessantes as ligações encontradas entre o discípulo favorito de Joaquim Machado de Castro, Faustino José Rodrigues, e os Marqueses de Borba, Senhores de Figueiró. No entanto não encontrando ligações concretas entre o escultor e esta *Sagrada Família* não podemos fazer qualquer tipo de vínculo. Também Ana Duarte Rodrigues nos escreveu que este conjunto poderia ter saído *talvez de um discípulo afastado* o que diminui as probabilidades de ter saído das mãos de Faustino José Rodrigues, discípulo directo de Machado de Castro. Pensamos ser mais provável que o autor desta *Sagrada Família* tenha contactado com Faustino Rodrigues, já que este era considerado amigo da família Borba, ou pelo menos com a sua obra, que muito está ligada à obra de Machado de Castro.

Importa, por fim, reflectir sobre os diferentes graus de atribuição que são possíveis e sobre que denominações serão mais correctas. Para isso baseámo-nos na publicação das normas de inventário na área de Escultura (CARVALHO, 2004).

Não tendo dados directos que nos permitam com exactidão afirmar quem concebeu este conjunto, como sejam a assinatura ou um contracto, não poderemos, por enquanto, referir-nos a algum nome como “autor” da *Sagrada Família*. Após o estudo realizado, a atribuição que nos foi transmitida não nos parece ser correcta, embora se possam apontar algumas semelhanças formais tendo em conta o panorama da produção em madeira de Machado de Castro não terá saído este conjunto das mãos do mestre, eliminando assim as hipóteses de “atribuir” ou considerar “atribuível” este conjunto ao seu nome. Tendo em conta que poucas eram as obras em madeira que eram produzidas na oficina de Joaquim Machado de Castro considerar o conjunto como sendo da “Oficina de” também não será o mais acertado, no mesmo sentido, percebendo que o espaço de *oficina* seria o mesmo da Aula de Escultura e que a formação em produção em madeira seria diminuta o termo “Escola de” cai também um pouco na especulação ponderando que o autor deste conjunto terá aprendido directamente com o mestre. O termo que nos surge mais adequado será “círculo de” ou “seguidor de” onde o autor ainda desconhecido não terá de ser discípulo do mestre ou ter trabalhado com ele, contudo apresenta características que o associam ao seu nome (CARVALHO, 2004: 77).

## 6. Diagnóstico

Para traçar a metodologia de intervenção mais apropriada para o conjunto em estudo procedeu-se ao levantamento rigoroso dos danos e patologias, de maneira a ter total conhecimento do que é necessário realizar para estabilizar e preservar estas duas esculturas e se existe algum tratamento urgente (Anexo VI – Mapeamentos, p. 145 e 146).

### 6.1. Suporte

Observam-se várias lacunas a nível do suporte havendo pontualmente perda total de material que compunha a figura. A maior encontra-se na base da escultura (Figura 57 e 58), correspondendo a toda a altura da mesma, tem cerca de 12,1 cm de comprimento por 7,9 cm de largura. Sendo já visível no postal antigo anteriormente referido, esta lacuna poderá ter sido provocada por algum dano mecânico por impacto derivado de um menos cuidado manuseamento, pois não foram encontrados indícios de outras causas que possam ter conduzido à perda parcial deste bloco de madeira.



Figura 57 e 58. Lacuna a nível do suporte na base da escultura. A. P.

Também de origem mecânica e muito provavelmente resultantes de mau manuseamento são as lacunas que se encontram nas pregas do manto na zona frontal da escultura, por se encontrarem nas zonas mais exteriores da imagem, mais expostas a impactos e por onde poderão ter segurado a escultura (Figura 59). Na parte de trás do manto, do lado esquerdo em baixo, encontra-se uma lacuna que, devido à falha escalonada que está em falta, deverá ter sido provocada por algum choque ou força excessiva na zona (Figura 60).



Figura 59 e 60. Dois exemplos de lacunas a nível do suporte. A. P.

De ambos os lados da cabeça, na parte de trás do cabelo, encontram-se duas lacunas, uma de cada lado, sendo a do lado esquerdo um pouco maior, causadas possivelmente devido à saliência destes elementos (Figura 61 e 62)



Figura 61 e 62. Lacunas a nível do suporte no cabelo da figura, lado esquerdo e lado direito, respectivamente. A. P.

Ainda dentro das lacunas provocadas por impacto ou manuseamento indevido apontam-se as perdas de material de suporte nos dedos de ambas as mãos da escultura. Na mão direita encontram-se lacunas em todos os dedos à excepção do polegar a nível da falange, para além de estarem lascados transversalmente (Figura 63). Na mão esquerda existe perda de material no dedo indicador a nível da falanginha, estando o dedo mindinho fracturado entre a falange e a falanginha. Para além destas perdas e visível devido a estas pode apontar-se a existência de orifícios circulares nos dedos com lacunas, à excepção do mindinho da mão direita (Figura 64).



Figura 63. Lacunas a nível do suporte nos dedos da mão direita. A. P.



Figura 64. Lacunas a nível do suporte nos dedos da mão esquerda. A. P.

Com causas diferentes são as lacunas provocadas pela oxidação do ferro dos elementos metálicos presentes no interior da escultura. A oxidação do metal alargando-se para o material de suporte conduz à sua perda de coesão e conseqüente perda total de material (Figura 65 e 66). Podem assim apontar-se as seguintes lacunas: na parte frontal, na zona da barriga do lado direito e ainda na abaixo da dobra do manto, do lado esquerdo na prega do manto, no braço esquerdo, na parte de trás junto ao ombro esquerdo e ainda na base, em dois pontos, na ligação dos dois blocos.



Figura 65 e 66. Exemplos da oxidação de alguns elementos metálicos. A. P.

A nível de perda de material existem ainda pequenos orifícios circulares provocados por algum ataque de insectos à escultura, embora não tenham sido encontradas evidências de ataque activo. Estes orifícios apresentam-se em algumas zonas da escultura não sendo contudo em grande quantidade: na base, na bota, no braço esquerdo, na parte lateral do manto do lado esquerdo, na zona frontal no peito e na dobra do manto, na pena direita.



Figura 67. Orifícios possivelmente provocados por um ataque xilófago. A. P.

No ombro esquerdo um pequeno bloco está já totalmente solto e, ao levantá-lo, encontrou-se alguns canais com algum serrim que indicam ter ocorrido realmente um ataque xilófago, não estando todavia activo. Contudo nesta zona, possivelmente devido à separação dos blocos que permitia uma passagem de ar entre eles, não se encontram muitos orifícios de saída. Ao separar os blocos da base encontraram-se também alguns canais e apenas vestígios de algum serrim (Figura 68 e Figura 69). De novo nesta área, onde a ligação dos blocos já não se encontrava correcta e havia uma separação entre os mesmos permitindo circulação de ar, não se encontraram muitos orifícios.



Figura 68. Vestígios de serrim na união dos blocos do ombro esquerdo. A. P.



Figura 69. Bloco do ombro esquerdo que se encontrava solto. A. P.

As ligações ente blocos encontram-se de um modo geral um pouco fragilizadas, sendo a ligação dos blocos da base do lado esquerdo a mais danificada não se encontrando já de todo fixa pela perda de coesão provocada pela oxidação dos elementos metálicos de ligação, que desta forma, não exercem já a sua função.

As restantes ligações identificadas embora ainda fixas e estáveis encontram-se afastadas possivelmente devido a diferentes movimentos de anisotropia da madeira em cada bloco provocados por alterações no teor de humidade relativo do meio atmosférico em que se encontram (HUNT, 2012: 11). As duas ligações da cabeça apresentam este afastamento, embora este não seja constante em toda a ligação, a ligação mais frontal apresenta maior afastamento do lado esquerdo, a ligação mais atrás apresenta maior afastamento do lado direito encontrando-se a zona do pescoço muito danificada.

Na zona do ombro esquerdo sob o bloco que se encontrava já totalmente solto, não oferecendo qualquer resistência à sua remoção, está um outro bloco que embora ainda bastante preso ao corpo da escultura (encontrando-se horizontalmente dentro desta sob o pescoço da figura) está ligeiramente solto sendo possível movê-lo ligeiramente. A ligação que nesta zona começa seguindo verticalmente pelo manto está um pouco separada do corpo da escultura percebendo-se que o segundo bloco anteriormente referido exerce alguma pressão neste bloco exterior contribuindo para a sua separação (Figura 70 e 71).



Figura 70 e 71. Pormenor do ombro esquerdo, onde se vê o bloco já totalmente solto e, por baixo deste, o bloco que se estende horizontalmente no interior da escultura e que se está a exercer contra um terceiro bloco do lado esquerdo contribuindo para o seu afastamento do corpo da escultura. A. P.

Encontram-se fracturas no suporte na zona do peito do lado direito da figura bem como na parte lateral esquerda do manto da mesma e ainda na parte de trás em baixo.

As fendas a nível do suporte encontram-se em várias zonas da escultura. Na base encontram-se duas verticais que percorrem toda a altura da base, sendo que a que se encontra mais à direita se prolonga pelo corpo da escultura até cerca de 6,7 cm; uma mais

pequena que ultrapassa pouco mais de metade da altura da base e uma perpendicular à união dos blocos da base, do lado esquerdo, apenas visível na face superior

No corpo existe uma fenda vertical que vai desde a dobra do manto até um pouco mais que o joelho direito; uma segunda também vertical, que acompanha paralelamente a junção dos blocos desde meio do peito até à primeira reentrância inferior do manto; a terceira, de novo vertical, que passa no elemento metálico colocado lateralmente na zona da cintura do lado esquerdo que vai desde o início da dobra do panejamento até cerca de 5 cm abaixo do elemento, podendo ter sido a oxidação desde a provocar a fenda;

Tanto as fendas como as fracturas, na sua maioria, tirando outras causas que já foram apontadas, poderão ter sido provocadas uma vez mais por oscilações de humidade relativa. A contracção e dilatação da madeira é diferente em cada um dos seus três eixos criando tensões que resultam em fracturas, fendas ou distorções do material (HUNT, 2012: 11).

As áreas do suporte que se encontram à vista, devido à perda de policromia e preparação encontram-se mais escuras e macias, possivelmente devido a desgaste provocado pelo manuseamento das esculturas; este dano é visível nas zonas laterais verticais (coincidentes com as dobras do manto), zonas que são mais “tocadas” para manusear a escultura e nos punhos e braços, embora com talvez menos desgaste do que lateralmente.

## **6.2. Camada de preparação**

Encontram-se lacunas a nível da preparação numa área total considerável, tendo em conta todas as zonas que se encontram já com o suporte à vista. Na parte de trás do manto, em baixo e na base, é talvez onde se encontram as maiores áreas, e é nas zonas mais expostas que se verifica também esta situação, como seja o joelho da figura e as arestas, ainda que arredondadas, das dobras dos mantos.

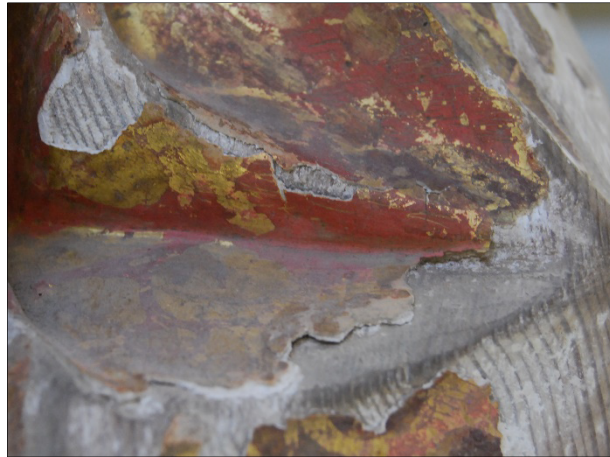


Figura 72. Destacamento a nível da camada de preparação. A. P.

Nas zonas em que a preparação se encontra à vista, de forma vestigial não se observando a camada na sua totalidade, apresenta-se bastante pulverulenta devido à perda da propriedade de coesão do aglutinante, causado por envelhecimento do material (VILLARDIQUE, 2005: 76). De um modo geral, o destacamento que se observa é sobretudo a nível da camada de preparação que estando já pouco coesa perdeu também adesão ao suporte.

### **6.3. Camadas de bolo, folha de ouro e policromas**

Encontram-se várias áreas de lacuna a nível das camadas policromas que deixam a preparação à vista sobretudo nos limites das perdas já ao nível da camada de preparação. É visível bastante sujidade superficial, essencialmente poeiras, e principalmente nas zonas mais reentrantes da escultura onde esta se acumula. Existem ainda vários vestígios de cera, em diversos pontos, sendo o maior na zona do pescoço do lado esquerdo, que terá sido ali depositado como um preenchimento a cera (Figura 73). Nas outras zonas os vestígios que se encontram apresentam-se como pingos que escorreram para a escultura, possivelmente devido a actos cultuais (Figura 74).



Figura 73. Preenchimento realizado com cera. A. P.



Figura 74. Vestígios de cera sobre a policromia. A. P.

Embora os destacamentos sejam sobretudo a nível da camada de preparação, pelo que já foi explicado, o que inclui as camadas policromas, por vezes a perda de adesão ocorre entre a camada de preparação e as camadas policromas.

A policromia bem como a folha dourada à superfície apresenta estalados resultantes do envelhecimento das camadas que não acompanham os movimentos das camadas subjacentes e do suporte (VILLARDIQUE, 2005: 62) (Figura 75), um pouco por toda a escultura, especialmente visível na carnação da face, onde parece quase formar uma rede (Figura 76).

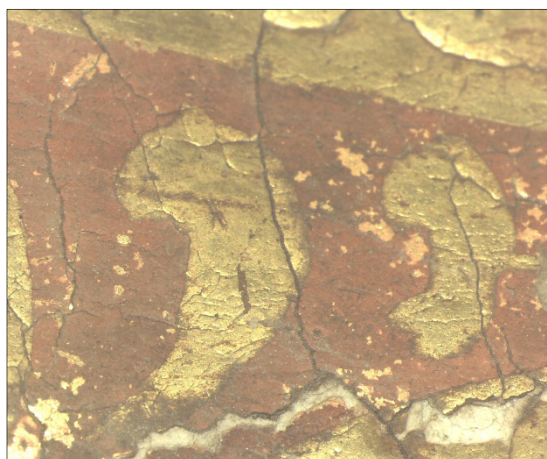


Figura 75. Fenda a nível da policromia e da folha de ouro à superfície, observada com a lupa binocular com uma ampliação de 16 x. A. P.



Figura 76. Pormenor da face onde é visível o estalado na camada policroma, observada através da lupa binocular com uma ampliação de 10 x. A. P.

## 7. Metodologia de intervenção e proposta de tratamentos

A premissa que surge como base para a metodologia aplicada é a de Salvador Muñoz Viñas que escreve que previamente a qualquer intervenção é preciso compreender os objectivos que se querem atingir (MUÑOZ VIÑAS, 2003: 19). Pretende-se nesta intervenção que o conjunto volte a integrar o espaço religioso de onde provém e, estando num espaço aberto ao público e activo, que continue a exercer a função cultural requerida pelos fiéis. No entanto, é importante que esta pretensão seja cumprida preservando o mais possível os seus valores históricos e artísticos considerados de grande relevo. É neste sentido que partimos de uma metodologia com base num tratamento conservativo extrapolando nalguns pontos para o campo do restauro, fazendo, nas palavras de Phillipot uma *ajustamentos* de acordo com a *função prática social*. (PHILIPPOT, 1976: 362)

Tendo em conta a qualidade das esculturas são um exemplar que tem já o seu lugar na História da Arte em Portugal e como tal só têm o seu verdadeiro valor se forem apresentadas em condições o mais próximas possível do seu estado primitivo<sup>38</sup> mas, ao mesmo tempo, fieis à sua historicidade. Escreve-se o mais possível não pelos tratamentos que se poderão vir a realizar mas porque não é possível devolver uma obra ao seu estado original<sup>39</sup>. Os bens culturais são criados e tem também eles uma vida que não deve ser totalmente apagada, é também interessante, a nível histórico, preservar as marcas das vicissitudes pelas quais as obras passam, desde que estas não impeçam um satisfatório usufruto dessas mesmas obras. Poder-se-ia falar em preservar a autenticidade do conjunto, mas a autenticidade não se encontra nos objectos em si mas na forma como os compreendemos e aos seus valores (MUÑOZ VIÑAS, 2004: 93), e muitas vezes esta autenticidade<sup>40</sup> guia-se pela veracidade das informações que temos sobre uma obra de arte (Documento de Nara, 1994).

---

<sup>38</sup> Considerando-se neste contexto como primitivo o estado em que elas saem das mãos do seu executante, podendo assim ser um testemunho dos materiais utilizados e das técnicas aplicadas da época em que foram concebidas.

<sup>39</sup> Seguindo a linha de pensamento de Muñoz Viñas, o único estado *original, autentico, ou real* é o actual, não existindo estados *falsos* pois todos eles foram reais em determinado momento e fazem parte da história do bem cultural (MUÑOZ VIÑAS, 2004: 92).

<sup>40</sup> “Autenticidade: é o somatório das características substanciais, historicamente provadas, desde o estado original até à situação actual, como resultado das várias transformações que ocorreram no tempo.” (Carta de Cracóvia, 2000)

Através do estudo já realizado sobre o conjunto consideramos ter contribuído para esta questão da autenticidade porém importa lembrar o primeiro axioma de Brandi que diz apenas se poder restaurar *a matéria da obra de arte* (BRANDI, 2006: 5). Ainda que Jiménez, diga que o *significado também é matéria de restauro* (Cit por MUÑOZ VIÑAS, 2004: 176), a verdade é que as acções de conservação e de restauro se executam de forma imediata sobre a matéria, advindo em consequências na preservação ou não do seu significado. Para evitar que este *significado* fique desfigurado é vital que os tratamentos a realizar sejam ponderados e discutidos. É sobre estas acções que nos debruçaremos neste capítulo e no que se segue.

Laudenbacher, reflecte sobre a tendência do conservador-restaurador ser influenciado pelas práticas e modas que correm em cada época, embora o faça sobre o processo de limpeza, esta ideia parece ser extensível a todos os tratamentos. Admite ainda que é normal que cada conservador tenha o seu gosto pessoal e esteja limitado às técnicas e recursos disponíveis, mas alerta para a necessidade de este se manter o mais focado possível nos objectivos da intervenção e no que resultará melhor para a preservação da peça (LAUDENBACHER, 2010: 9).

Em concordância com o código de Ética, focando-nos na preservação dos materiais e técnicas existentes nesta escultura, guiar-nos-á o principio da intervenção mínima necessária, tentado expor os materiais ao menor número de tratamentos, o que significa dizer ao menor número de acções que sabemos provocar sempre tensões e desgastes, evitando ser demasiado puristas ao ponto de nos esquecermos da obra como um todo e do objectivo final.

É importante ter consciência de que não há tratamentos definidos para cada problema, nas palavras de Brandi, é importante reter que não existe um *tratamento unitário* (BRANDI, 2006, p. 85), cada obra é um caso único que nessa condição de singularidade deve ser considerado.

Dentro dos tratamentos que propomos manter-se-á sempre presente a preferência por aqueles que são reversíveis, sabendo desde logo que nem sempre isso é possível. Nesta questão da reversibilidade é crucial escolher de forma cuidada os materiais a utilizar solicitando aqueles que serão compatíveis com as obras e que possibilitam a sua remoção, pois as acções que agora tomarmos não deverão impedir ou dificultar tratamentos futuros (BRANDI, 2006: 18).

No seguimento desta necessidade, de não impossibilitar novos estudos neste conjunto, está outro princípio apresentado por Salvador Muñoz Viñas, o da sustentabilidade que defende a preservação de um bem para a fruição das gerações futuras e devemos manter presente que o objectivo desta intervenção é prolongar a vida desta escultura para benefício de quem a contempla.

No caso particular desta escultura de *São José* tendo em conta que faz parte de um conjunto escultórico, o tratamento a adoptar deve também considerar esta unidade de conjunto tentando seguir, o mais possível, a mesma metodologia que foi aplicada na intervenção da escultura de *Nossa Senhora*.

Pretendemos ainda neste tratamento, fazê-lo de modo diferenciado, deixando claro as intervenções que foram realizadas, para que possam ser observadas por todos, especialmente na eventualidade de serem intervencionadas futuramente.

Após terem sido salvaguardadas possíveis perdas de material, que permitiram o início do estudo da escultura, partiremos para a proposta de intervenção da mesma. Será necessário estabilizar os elementos metálicos presentes na escultura que se encontram visíveis e estão deteriorados, contribuindo para a degradação também dos materiais que os circundam. Os elementos que, devido ao grau de deterioração, já não estejam capazes de cumprir a sua função serão removidos, sendo os restantes desoxidados para travar o processo de degradação.

Devido à debilidade que se verifica na ligação entre os blocos da base, resultante também da degradação dos elementos metálicos, será necessário desmontá-los para permitir posteriormente a sua correcta ligação.

No bloco do ombro esquerdo que se encontrava já solto serão removidos vestígios de adesivos aplicados, que já não exercem qualquer função e impossibilitam uma futura ligação eficaz.

Proceder-se-á à limpeza superficial do suporte nas áreas de ligação de blocos para evitar que a sujidade e poeiras presentes interfiram com a adesão entre os mesmos e também em todas as áreas em que o suporte se encontre exposto por forma a remover poeiras e sujidades que interfiram com outros tratamentos, como a imunização, tentando que não penetrem no suporte.

Após a limpeza, o suporte deverá ser imunizado. Não havendo provas de infestação activa foi encontrado serrim e orifícios possivelmente provocados por insectos xilófagos, sendo este tratamento uma forma de prevenir novos ataques.

A nível do suporte encontram-se zonas que precisam ser fixadas por se encontrarem em risco de destacamento: zona do peito, à direita, faixa ao centro que se encontra separado do resto do material, zona do manto do lado esquerdo.

A ligação de blocos será feita na base para devolver o bloco desmontado ao seu lugar evitando a perda de equilíbrio da escultura pela falta deste, e no bloco do ombro esquerdo que já se encontrava solto evitando que este se perca do resto da escultura.

Para impedir a entrada de poeiras no interior da escultura, o que resultaria numa maior deterioração do material de suporte, recorrer-se-á ao preenchimento das fendas provocadas pela degradação das ligações entre blocos, que embora um pouco afastadas continuam fixas pelos elementos metálicos *originais*, uma vez que desmontar todos os blocos com o intuito de corrigir as ligações nos parece demasiado invasivo e desnecessário pois seria prejudicial para a escultura pelas tensões e danos que seriam provocadas. Devendo travar e impedir as degradações que se encontram, daí o tratamento proposto para as fendas, é também fruto da idade e do usufruto que a escultura teve que se encontra neste estado, não devendo ser o nosso objectivo eliminar esses danos.

Para além das fendas algumas lacunas a nível do suporte requerem preenchimento. Aquelas provocadas pela degradação dos elementos metálicos deverão ser preenchidas de maneira a proteger esses mesmos elementos evitando que em contacto com o meio ambiente continuem a degradar-se. Também a lacuna no pescoço de *São José* no seguimento da deterioração da ligação entre blocos deverá ser preenchida, após o material que lá se encontra actualmente ser removido, pois ainda que preencha a falta de material diminuindo a entrada de sujidade não contribui para a estabilização da ligação da cabeça da figura ao seu tronco.

Passando aos tratamentos das camadas sobre o suporte, começar-se-á pela sua limpeza. Esta deve ser reflectida pois é um processo irreversível, até denominado de *remoção de material* por Pye que rejeita o termo *limpeza* (Cit. Por RHYNE, 2006: 167), e deve, não apenas ser documentada mas justificada. Os motivos que conduzem à limpeza de um bem cultural podem ser vários e dependem dos valores de quem tem a tomada de decisão, seja o conservador, o proprietário ou quem usufrui do bem, o que devemos ter em consideração,

tal como Rhyne nos adverte, é que não existe uma *solução correcta* para a limpeza de um objecto (RHYNE, 2006: 169). Este é um dos tratamentos que consideramos sair fora do quadro conservativo. Ainda que a remoção de alguma sujidade seja necessário para impedir futuras degradações como é o caso dos vestígios de cera, a limpeza da superfície da escultura assume-se como resposta a questões estéticas pretendendo-se conseguir uma visão mais harmoniosa do conjunto, atendendo ao facto de esta escultura se encontrar ao serviço do culto católico.

Tema bastante polémico, continua a ser debatido, por assentar em diversos valores e estar sujeito à opinião de diferentes partes. É importante perceber que tipo de sujidade se quer remover para melhor o podermos fazer e não cairmos no erro de retirar material que era intenção do artista encontrar-se na obra. Mais ainda é essencial manter consciente a imprevisibilidade deste tratamento, pois não é um tratamento homogéneo tendo em conta os diferentes pigmentos utilizados e os diferentes tipos de sujidade presentes (HACKNEY, 2010: 12). Nesta escultura, que não apresenta nenhuma camada de protecção, o que nos liberta de outra discussão maior, pretende-se apenas remover os vestígios de cera e a camada de sujidade depositada sobre a superfície que diminui a experiência visual que as decorações podem conceder. Este processo desenrolar-se-á por fases tentando atingir o mesmo grau de limpeza em todas as áreas.

No seguimento da limpeza considera-se a remoção dos vestígios de um repinte na base da escultura, à semelhança do que foi realizado na escultura de *Nossa Senhora*. Compreendendo que com esta acção poderemos estar a eliminar as marcas da passagem do tempo da escultura este repinte grosseiramente executado, não tendo qualidade estética ou material, esconde a policromia do manto considerando-se que a remoção desta camada, que se encontra já quase totalmente desaparecida, trará benefícios valorando a escultura. Todavia esta remoção só se levará a cabo caso não se revele prejudicial para a integridade física da obra.

Pela dimensão religiosa da escultura propõe-se a reintegração cromática de algumas áreas tentando harmonizar o seu aspecto, facilitando a sua observação, mantendo sempre presente o código de ética e ao mesmo tempo agradando os crentes que a esta imagem prestam culto.

A reintegração cromática é um tratamento que pretende recuperar a dimensão estética e simbólica de uma obra de arte, catalogando-se como um tratamento de restauro, porém, por

vezes torna-se necessário recorrer a este procedimento mesmo em intervenções onde se pretende privilegiar bases conservativas.

A finalidade desta actuação é devolver uma correcta e clara leitura às obras de arte, tanto a nível estético como simbólico, diminuindo o impacto e desequilíbrio provocado pelas lacunas existentes (tanto a nível da preparação como do suporte), uma vez que uma *composição desequilibrada parece accidental e inválida* (ARNHEIM, 2001: 13). As lacunas são descontinuidades, não apenas físicas, pela perda de material, mas também formais, pois a imagem fica incompleta. De acordo com Brandi, numa percepção imediata, as lacunas são figuras que se sobrepõem à imagem concebida pelo artista, e neste sentido, a reintegração cromática visa diminuir este protagonismo da lacuna restituindo a imagem da obra de arte como um todo (BRANDI, 2006: 89).

Não se pretende restituir toda a materialidade que a escultura já perdeu até hoje, mas sim diminuir este *protagonismo* que obstrói a observação clara destas as esculturas e que é variável consoante as características de cada interrupção provocada. Nem todas as lacunas têm o mesmo peso visual e, neste caso, pretende-se reintegrar apenas as que se encontram ao nível da preparação bem como os preenchimentos que se realizarão, em ambas as situações, devido à cor branca dos materiais que é mais *pesada* (ARNHEIM, 2001: 16); considera-se ainda necessário reintegrar o rosto, não apenas nas áreas de lacuna a nível da preparação, mas em toda a sua extensão, pelo significado e importância que o rosto de uma escultura tem para os fiéis.

As mãos serão novamente colocadas no corpo da escultura podendo vir a ser necessário liga-las de formas mais definitiva tendo em conta que são blocos amovíveis e facilmente se separam do resto da escultura e se perde o seu paradeiro.

De maneira a proteger as camadas sobre o suporte e tentando evitar que ocorram mais destacamentos será aplicada uma camada de protecção.

## 8. Intervenção

*“No existe la buena Restauración, sino la buena restauración de tal objecto en tal circunstancia.”*

(MUÑOZ VIÑAS, 2003: 177)

Antes de iniciar o tratamento da escultura foi necessário fazer a pré-fixação das camadas policromas devido ao grave risco de destacamento em que estas se encontravam, não permitindo a realização de exames e análises, necessários para o estudo da obra, sem o risco de perda de material. Realizou-se o teste de resistência dos pigmentos com água desionizada<sup>41</sup> e white spirit<sup>42</sup> para se perceber que tipo de adesivo e solventes poderiam ser aplicados (Anexo – Tabela 1, p. 147). Os resultados obtidos mostraram uma melhor resistência dos pigmentos ao white spirit, contudo, a fragilidade apresentada, em ambos os solventes (porém maior com água desionizada), relaciona-se sobretudo com a insistência e força nas passagens com o cotonete embebido no solvente. Ao passar mais de duas ou três vezes, o solvente amolece os materiais constituintes destas camadas contribuindo para a sua separação e destacamento.

Atendendo aos resultados já referidos optou-se por fazer uma pré-fixação com um adesivo que não fosse constituído à base de água e que tivesse boa capacidade de penetração não formando um filme à superfície pois as camadas de preparação e policromas apresentavam tanto levantamentos como empolamentos.

Antes da aplicação do adesivo a sujidade superficial foi removida com um pincel de pêlo suave para evitar que as poeiras e sujidades penetrassem nas camadas juntamente com o adesivo e de maneira a não criarem uma barreira à sua aplicação. Com o decorrer desta pré-fixação verificou-se que estas camadas, principalmente a de preparação, facilmente se destacavam do suporte, bastando para isso passar o pincel para remover a poeira superficial.

Assim, previamente à fixação revelou-se necessário consolidar estes materiais para poder realizar uma fixação correcta e eficaz das camadas.

---

<sup>41</sup> Água da qual foram retirados os sais (CALVO, 1997: 17).

<sup>42</sup> Também designado de éter de petróleo resulta da destilação do petróleo (CALVO, 1997: 235). É um hidrocarbonato saturado, de fraca penetração e muito pouco volátil (MASSCHELEIN-KLEINER, 2004: 61).

Para a consolidação foram testados dois adesivos, BEVA 371<sup>43</sup> (a 10% em white spirit) e cola animal<sup>44</sup> numa concentração de 1:18, numa zona da parte de trás da escultura. O adesivo foi aplicado com pincel, mas em nenhum dos casos a aplicação foi feita por espalhamento, apenas colocando o adesivo sobre as camadas policromas, pois o teste de resistência realizado anteriormente tinha já mostrado fragilidade das camadas à fricção.

Após o teste a cola animal demonstrou maior eficácia na consolidação das camadas, optando-se pela utilização deste adesivo mesmo sendo à base de água. Com a realização do teste também se verificou que apenas colocando o adesivo sobre as camadas, sem espalhamento, estas não eram danificadas. Utilizou-se numa primeira fase cola de coelho numa concentração de 1:18, pois numa maior diluição a penetração é mais fácil; de seguida, aumentando-se a concentração numa proporção de 1:12, pretendia-se ampliar o poder de adesão do consolidante.

Tendo em conta o adesivo utilizado, a fixação foi então realizada também com cola animal, concentrado um pouco mais a diluição, numa proporção de 1:8, para utilizar o menor número de produtos possível.

Estabilizadas as camadas policromas e de preparação pôde iniciar-se o tratamento do suporte. Começou-se por separar os blocos que se encontravam totalmente soltos e corriam o risco de cair como era o caso do bloco no ombro esquerdo da escultura e das mãos.

A estabilização dos elementos metálicos passou pela sua desoxidação removendo os produtos de oxidação responsáveis pela deterioração. A remoção destes produtos de oxidação realizou-se primeiro com um bisturi, retirando partes dos elementos que já estavam soltos (Figura 77) e, numa segunda fase, com um mini berbequim com mó abrasiva fina – ponta de diamante desbastando as partes oxidadas dos elementos metálicos. Nos casos em que a degradação dos elementos levou à perda da sua função estes foram removidos, bastando para isso desbastá-los um pouco retirando-os sem dificuldade, devido à grande fragilização em que se encontravam. Foi o caso dos elementos que se encontravam na ligação dos blocos da base, tendo estes sido separados; e o elemento que

---

<sup>43</sup> Adesivo termoplástico desenvolvido por Gustav Berger. Utilizado para fixação de camadas policromas tem boa capacidade de adesão, é reversível e mantém as suas características ópticas ao longo do tempo. É dissolvido em white spirit, e em hidrocarbonetos como o xileno ou o tolueno (CALVO, 1997: 19).

<sup>44</sup> Adesivo produzido através do colagénio presente na pele e na cartilagem dos animais, neste caso de coelho. Utiliza-se pelas suas características compatíveis com os materiais originais e embora com desvantagens, como sejam a cristalização o endurecimento e a putrefacção, são facilmente removidas com água quente (CALVO, 1997: 60)

se encontrava colocado horizontalmente do lado esquerdo na zona da cintura, junto à prega do manto (Figura 78).

Os elementos metálicos desoxidados foram depois protegidos com cera de abelha<sup>45</sup>, colocada sobre o elemento e de seguida aquecida para que liquefizesse possibilitando a sua aplicação em toda a área do elemento exposta ao meio ambiente. Apenas num caso, o elemento metálico colocado nas costas da escultura perto do ombro esquerdo foi aplicado paraloid B-72<sup>46</sup>, pois ao remover os óxidos, quebrou-se o elemento, criando-se uma perfuração um pouco funda que impedia a aplicação da cera de abelha, pela necessidade de aquecimento que a aplicação desta requer.



Figura 77. Remoção dos produtos de oxidação dos elementos metálicos. A. P.      Figura 78. Remoção de elementos metálicos. A. P.

Foi feita uma limpeza superficial do suporte primeiro com um pincel de pelo suave e de seguida com um cotonete humedecido que permitiu remover sujidades que se encontravam mais fixas ao suporte. Nesta limpeza foram ainda removidos os vestígios de adesivos antigos presentes nos blocos que foram separados, usando de novo um cotonete humedecido em água quente (porque eram adesivos naturais possivelmente grude), que amolecendo esses vestígios permitia a sua fácil remoção com o auxílio do bisturi. Retirou-se ainda o preenchimento a cera que se encontrava na lacuna no lado esquerdo do pescoço

---

<sup>45</sup> A cera de abelha é uma cera natural composta por ácidos gordos; solúvel em solventes orgânicos é insolúvel em água mas muito sensível à temperatura. Entre outras funções é muito utilizada na protecção dos materiais contra a humidade (CALVO, 1997: 54).

<sup>46</sup> O Paraloid é uma resina acrílica solúvel em etanol, tolueno, xileno e acetona; reversível e mantém as suas características visuais ao longo do tempo. É utilizado como verniz, aglutinante em reintegração cromática, adesivo e consolidante. (CALVO, 1997: 166)

da escultura, que encontrando-se já bastante solta, e facilmente se removeu com um bisturi (Figura 79).

Seguidamente realizou-se a imunização aplicando cuprinol<sup>47</sup> com uma trincha em todas as zonas de suporte à vista (Figura 80), tentando chegar à maior área possível, e com uma seringa nas fendas o que permitiu uma maior penetração do produto no interior do suporte.



Figura 79. Remoção do preenchimento a Figura 80. Imunização do suporte. A. P. cera. A. P.

Os blocos que já não se encontravam totalmente fixos, embora não tenha sido necessário removê-los completamente, foram colados com poliacetato de vinilo (PVA)<sup>48</sup> puro, sendo o adesivo injectado com uma seringa na zona de ligação (Figura 81), e após a aplicação unidos e pressionados com grampos de um dia para o outro, para garantir a sua correcta e eficaz união. Depois de aplicada a pressão foram limpos excessos de adesivo aplicado nas áreas a unir, pois a sua remoção depois de seco é bastante mais difícil (VILLARDIQUE, 2005: 666). Este procedimento foi realizado na ligação do bloco exterior do lado esquerdo da escultura e ainda na ligação de blocos da cabeça mais próxima da face

Também os casos de fracturas a nível do suporte, onde se encontrava quebra da madeira sem perda de material, foram colados com PVA puro, tendo este sido injectado com uma seringa o mais fundo possível, tentando cobrir toda a área em risco de destacamento, e finalmente foram também pressionados com o uso de grampos, protegendo a zona de contacto do grampo com a superfície da escultura, que permitiam a sua total união (Figura

---

<sup>47</sup> O cuprinol é um erradicador para madeira com grande capacidade de penetração

<sup>48</sup> O PVA (poliacetato de vinilo) é um material termoplástico solúvel em água, tendo sido utilizado em dispersão aquosa. É um adesivo com boas propriedades bastante utilizado na colagem de materiais porosos como a madeira. É estável e não sofre alterações com a temperatura embora o contacto directo com o ar conduza a oxidação. (CALVO, 1997: 11-12).

82). Foi o caso da fractura na zona do peito à direita, em dois pontos da parte lateral esquerda do manto e ainda nas costas da figura, em baixo.

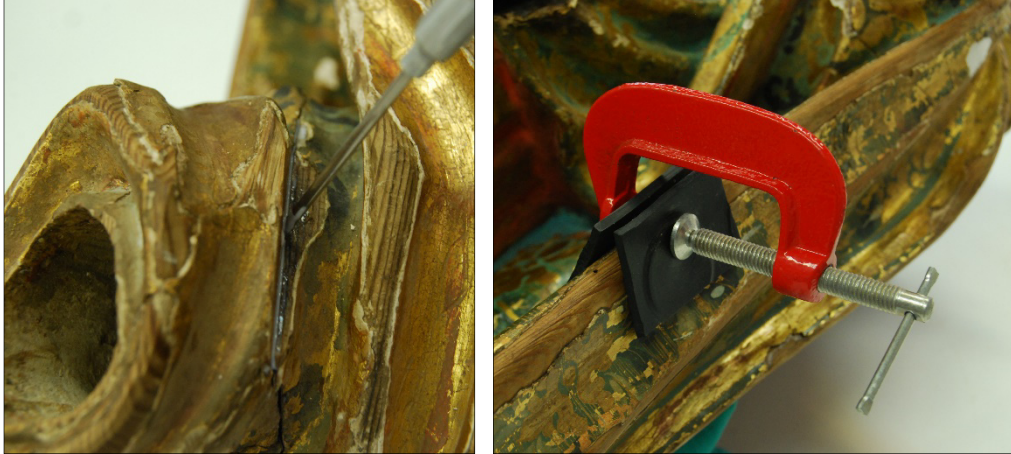


Figura 81. Injecção de PVA na união do bloco do lado esquerdo. A. P.  
Figura 82. Colagem de uma fractura. A. P.

No caso da lacuna na zona do pescoço, devido á fragilização da ligação da cabeça que conduziu a esta perda de material, não existiam superfícies de contacto que permitissem a ligação dos blocos sendo necessário ao mesmo tempo que a ligação fosse restituída se preenchesse a lacuna. Para isso utilizou-se o adesivo PVA com uma carga, serradura<sup>49</sup>. Desta forma preenchia-se a lacuna criando zonas de contacto para o adesivo, introduzido ao mesmo tempo, actuar (Figura 83).

Passando às ligações de blocos totalmente desfeitas, no ombro esquerdo revelando-se não existir uma área de contacto suficiente foi primeiro preenchido, o bloco já fixo no corpo da escultura, com a mistura de PVA e serradura. Apenas após este procedimento foi colado o bloco que se encontrava solto pincelando todas as áreas de contacto com PVA. No final, a secagem do adesivo foi feita colocando algum peso nesta área para ajudar a colagem.

No caso da ligação da base, a colagem foi também realizada com PVA puro aplicado nas áreas a unir em ambos os blocos, tendo sido seguidamente colocados grampos para ajudar a união e impedir a deslocação dos blocos enquanto o adesivo não estivesse seco. Após este procedimento foram colocadas cavilhas de madeira no lugar, agora vazio, dos elementos metálicos. Para isto foi necessário abrir ligeiramente o furo com um berbequim, sendo depois colocadas as cavilhas (Figura 84).

<sup>49</sup> A serradura são os resíduos excedente que resultam do corte de madeira. Sendo proveniente de um material semelhante ao do suporte é compatível com este.

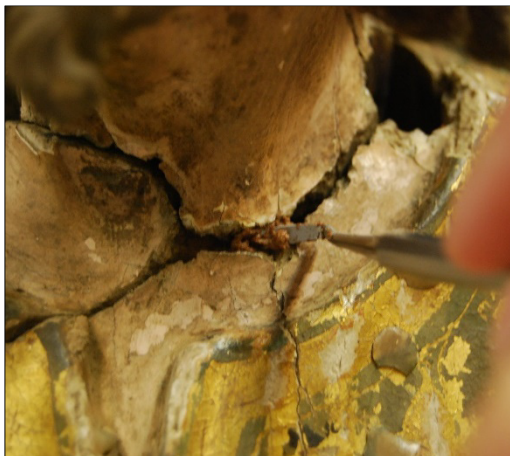


Figura 83. Preenchimento e união da ligação de blocos no pescoço. A. P.



Figura 84. Colocação de cavilhas de madeira na união dos blocos da base. A. P.

O preenchimento de fendas foi realizado com balsa<sup>50</sup>, um material brando, leve e compatível com o material do suporte, tendo esta sido cortada no tamanho necessário, e colocada previamente pincelada com PVA puro em ambos os lados para garantir a sua fixação na zona a preencher (Figura 85). Nos casos em que devido ao formato irregular da fenda não foi possível preenchê-la totalmente com a balsa, cobriu-se no final com uma pasta celulósica, rayon<sup>51</sup>, tapando as entradas de poeiras e homogeneizando a superfície.



Figura 85. Preenchimento de fendas com balsa. A. P.



Figura 86. Preenchimento de lacunas com rayon. A. P.

---

<sup>50</sup> A balsa é uma madeira leve e dúctil, fácil de trabalhar, que não causa muitas tensões sendo apontada como isolante térmico (GIANNINI, 2008: 37).

<sup>51</sup> O rayon é uma pasta celulósica branca utilizada preparou-se adicionando-se água desionizada e algumas gotas de PVA que contribuem com alguma elasticidade. Sendo produzida à base de celulose torna-se compatível com o material de suporte, diminuindo as probabilidades de serem criadas tensões entre os materiais (CALVO, 1997: 53).

As lacunas foram preenchidas, à semelhança do preenchimento de fendas, com dois materiais: balsa e rayon (Figura 86). Para além das lacunas provocadas pela oxidação das cavilhas de ferro duas outras áreas foram reconstituídas volumetricamente ao nível do suporte: a lacuna da base da escultura e a lacuna que se encontrava na dobra do manto sobre a cintura na parte frontal e central da escultura. Este último preenchimento foge já da metodologia conservativa proposta, mas revelou-se necessário para uma melhor fruição da obra por parte dos fiéis, algo que nos foi transmitido pelos responsáveis pelas esculturas numa das visitas que realizaram ao laboratório durante esta intervenção.

A reconstituição da base prendeu-se ainda com a preservação da integridade física da obra, com o objectivo de devolver estabilidade à mesma, pois era uma área considerável em falta e na base que suporta o peso da escultura. Era também uma área com uma significativa quebra de leitura podendo assim ser atenuada. Com este intuito se preencheu a lacuna do manto, que devido à sua centralidade e frontalidade provocava uma interrupção na leitura da obra no seu todo.

Foi utilizada a pasta celulósica na lacuna da base, na lacuna na zona frontal do manto e naquelas que, sendo de reduzidas dimensões não permitiam a introdução da balsa. Nos dois primeiros casos utilizou-se este material de preenchimento pois permitia uma ligação ao material da escultura mais eficaz que a utilização de balsa, tentando evitar o destacamento desta reconstituição com o manuseamento da obra, tendo sido previamente aplicado fio de aço inoxidável para ajudar a reforçar suportar o volume do preenchimento. No caso da lacuna da base, devido à sua extensão, foi criada uma malha (Figura 87),

As restantes lacunas foram preenchidas com balsa, colmatando as faltas sem serem introduzidas novas forças e tensões que pudessem vir a provocar danos.



Figura 87. Criação da malha em aço inoxidável. A. P. Figura 88. Preenchimento com rayon da lacuna. A. P.

As zonas preenchidas com a pasta celulósica foram, após a secagem desta, niveladas com folhas abrasivas de granulometria diferente. É importante o nivelamento destas áreas para possibilitar a reintegração das mesmas, e evitar que se criem relevos que agarrem sujidades.

Na limpeza das camadas policromas começou-se por remover os vestígios de cera encontrados, utilizando-se para esse efeito uma espátula térmica. Com uma folha de papel absorvente sobre os vestígios de cera a espátula quente era colocada sobre os mesmos. Aquecida, a espátula, a uma temperatura de cerca de 70 °C, levava a que a cera derretesse e no seu estado líquido fosse absorvida pela folha de papel absorvente (Figura 89). Revelando-se um método bastante seguro para a preservação das camadas policromas adjacentes era importante não levantar a folha de papel sem que a cera estivesse totalmente derretida e absorvida por esta, pois encontrando-se ainda no estado sólido poderia provocar o destacamento da policromia.



Figura 89. Remoção dos vestígios de cera com espátula térmica. A. P.

A restante superfície das camadas policromas foi limpa recorrendo ao uso de misturas de solventes. Realizou-se um primeiro teste de solventes onde apenas resultava a utilização de água desionizada pois o que se encontrava na superfície destas camadas eram vestígios da cola animal aplicada para a consolidação e fixação das mesmas. Assim, numa primeira fase procedeu-se à remoção dos vestígios deste adesivo aplicado. Esta primeira fase revelou-se mais útil do que parecia pois a sujidade depositada na superfície das camadas foi sendo removida juntamente com a cola animal, tendo-se avançado, desde logo, bastante neste processo.

De seguida, refazendo-se o teste de solventes (Anexo –

Tabela 2, p. 148) encontraram-se aqueles que melhor se adequavam a cada caso, escolhendo os que mais sujidade removessem sem danificar a camada policroma. Outro aspecto extensível a todas as áreas, à excepção das carnações, foi a percepção da sensibilidade dos materiais a esta acção de limpeza, tendo sempre o cuidado de não limpar demasiadas vezes sobre a mesma área sem deixar o solvente aplicado evaporar, pois amolecendo as camadas estas facilmente se danificavam com a fricção da passagem do cotonete. Para auxiliar neste processo recorreu-se ao uso da lupa binocular que permitia um melhor controlo da limpeza de maneira e impedir a remoção de pigmento (Figura 90).



Figura 90. Limpeza da camada policroma com o auxílio da lupa binocular. C. F. Mauro Gonçalves.

A limpeza foi feita por áreas consoante a decoração presente. As botas foram limpas com uma mistura de água desionizada e gotas de teepol®<sup>52</sup>, tendo esta mistura sido o suficiente para remover a sujidade superficial, não se avançando mais pois encontrou-se alguma dificuldade em distinguir a sujidade da cor preta da policromia e não era desejável remover matéria original; Também no cabelo se recorreu à mistura de água desionizada e gotas de teepol®, bem como na pequena área azul das calças; na área vermelha do manto, devido à sua sensibilidade qualquer solvente utilizado removia pigmento, pelo que se optou pelo uso de água tépida, verificando-se que em passagens muito suaves com o cotonete a camada policroma permanecia íntegra; as áreas da folha de ouro foram limpas com uma mistura de tolueno<sup>53</sup> e isopropanol<sup>54</sup> (1:1), bem como a decoração verde do manto e da túnica; as

---

<sup>52</sup> O teepol é um detergente neuro, solúvel em água (VILLARDIQUE, 2005: 496).

<sup>53</sup> O tolueno é um hidrocarboneto aromático. Tem baixa viscosidade, boa capacidade de penetração e rápida evaporação. Dissolve óleos, ceras e algumas resinas naturais (MASSCHELEIN-KLEINER, 2004: 66).

carnações apresentando boa resistência à utilização dos solventes, também apresentaram resistência à remoção da sujidade, tendo sido utilizada, para remover matéria mais agregada, uma mistura de acetona<sup>55</sup> e amoníaco<sup>56</sup> (3:1).

A remoção do repinte realizou-se na sequência da limpeza também por meio de misturas de solventes. Utilizou-se uma mistura com características decapantes de água, álcool<sup>57</sup>, acetona e amoníaco (1:1:1: gotas), amolecendo a camada do repinte, recorreu-se por vezes ao auxílio do bisturi, que utilizado levemente sobre a camada ajudava na sua remoção, bem como à observação através da lupa binocular, tendo maior percepção até onde poderíamos ir nesta acção.

Dois métodos foram utilizados na reintegração cromática, consoante os dois casos já apontados, e este procedimento foi realizado em ambas as esculturas.

No caso das lacunas a nível da camada de preparação e dos preenchimentos realizados, pretendendo-se apenas atenuar o efeito dos *brancos*, a reintegração passou pela tonalização destas áreas num tom próximo ao da madeira. Optou-se então por uma técnica diferenciada que neutralizasse estas áreas. Utilizou-se uma anilina solúvel em água (*vieux-chene*) em aplicações sucessivas de velaturas aproximando a cor nas áreas de lacuna ao tom da madeira, conseguindo desta forma homogeneizar a escultura permitindo uma fruição global de cada escultura e das duas no seu conjunto.

A aproximação à cor desejada foi testada previamente. Em vários provetes de rayon (o mesmo material do preenchimento) foram aplicadas diferentes diluições do *vieux-chene*, e com cada diluição foram feitas três passagens percebendo a maleabilidade de gradação de tons que teríamos com cada uma. Chegou-se à conclusão de que a melhor diluição seria a de 0,5 g da anilina em 160 ml de água.

---

<sup>54</sup> O isopropanol é um álcool. e por isso tem uma grande capacidade de criar ligações de hidrogénio. Evaporam facilmente embora mais lentamente que as cetonas. Dissolvem resinas naturais e vernizes (MASSCHELEIN-KLEINER, 2004: 74).

<sup>55</sup> A acetona pertence ao grupo das cetonas. Tem baixa viscosidade e são voláteis, contudo, é preciso ter em conta a sua toxicidade. Pode ser utilizada na dissolução de óleos, ceras, algumas resinas naturais e polímeros sintéticos (MASSCHELEIN-KLEINER, 2004: 86).

<sup>56</sup> O amoníaco é um solvente alcalino e a sua evaporação é lenta. Tem uma toxicidade elevada pelo que deve ser utilizado com precaução (MASSCHELEIN-KLEINER, 2004: 103).

<sup>57</sup> O álcool etílico é incolor e volátil. Muito utilizado em processos de limpeza e para remoção de vernizes envelhecidos (VILLARDIQUE, 2005: 469).



Figura 91. Resultados dos testes realizados para encontrar a diluição do vieux-chêne. A. P. Figura 92. Reintegração cromática da área reconstruída da base. A. P.

Com o intuito de reintegrar todas as lacunas do rosto, e não apenas as que se encontravam ao nível da preparação, foi necessário preencher aquelas que estavam ao nível do suporte, de maneira a criar altura suficiente para coincidir com a policromia original. Utilizou-se preparação de caulino branca, aplicada com pincel e posteriormente nivelada com um cotonete embebido em água desionizada. No rosto optou-se pela técnica do sub-tom, também esta diferenciada onde se pretende preencher a lacuna com a cor que a circunda mas num tom mais claro, de maneira a que não chame a atenção para si, mas que de perto se veja a intervenção realizada (BAILÃO, 2011: 49). O material utilizado foi a aguarela que permite a aplicação da cor em diferentes diluições e, sendo de fácil remoção, é reversível.



Figura 93. Preenchimento das lacunas do rosto a nível do suporte com preparação de caulino branca. A. P.

Já no final desta intervenção aplicou-se uma camada de protecção sobre as esculturas. Empregou-se uma mistura de paraloid B72 a 5 % em xileno<sup>58</sup> e acetona (10 %, 85 %, respectivamente) por se pretender proteger a superfície das esculturas mas ao mesmo tempo reforçar a adesão entre as várias camadas e destas ao suporte. É certo que logo no início da intervenção se realizou a consolidação e fixação destas camadas, mas ao longo do trabalho foi perceptível a fragilidade das suas ligações. Pretende-se que no futuro seja menor o risco de destacamento, conscientes de que será difícil mantê-las num ambiente estável.

Para finalizar realizou-se a reintegração cromática com pigmentos aglutinados na mesma mistura que se aplicou como protecção da superfície da escultura, paraloid B72 a 5 % em xileno e acetona (30 % e 65 %, respectivamente). Diminuiu-se a diluição em acetona por este ser um solvente muito volátil que exigiria uma maior rapidez na execução da reintegração e desta forma o aglutinante utilizado mantém-se inalterado durante mais algum tempo. Esta reintegração com pigmentos aglutinados realizou-se apenas no caso do rosto para corrigir algumas imperfeições que resultaram da reintegração com aguarela.

---

<sup>58</sup> O xileno é um hidrocarboneto aromático. Tem baixa viscosidade, boa capacidade de penetração e rápida evaporação. Dissolve óleos, ceras e algumas resinas naturais (MASSCHELEIN-KLEINER, 2004: 66). Quando misturado paraloid evapora mais lentamente de que uma mistura desse adesivo com tolueno (MASSCHELEIN-KLEINER, 2004: 32)



Figura 94 e 95. Frente da escultura de *Nossa Senhora*, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo.



Figura 96 e 97. Verso da escultura de *Nossa Senhora*, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo.



Figura 98 e 99. Frente da escultura de *São José*, antes e após o tratamento. C. F. Gonçalo Figueiredo.



Figura 100 e 101. Verso da escultura de *São José*, antes e após o tratamento. C. F. Gonçalo Figueiredo

## 9. Preservação do conjunto

Após o estudo e tratamento deste conjunto é do nosso total interesse que estas esculturas sejam preservadas da melhor forma. Não é tarefa fácil mas gostaríamos de deixar algumas sugestões que nos parecem poder ajudar nesta empresa.

As igrejas cada vez mais se apresentam não apenas como locais de culto e oração mas também como núcleos de arte, abertos ao público sem restrições de entrada. Pode considerar-se um problema pois os templos são locais de oração e reflexão pelo que se desejam ambientes tranquilos e silenciosos, mas também pode ser vantajoso no sentido em que permite um maior conhecimento contactando directamente com o património.

Esta questão transporta-nos para o espaço de uma igreja com uma dupla funcionalidade: a função cultural e a função expositiva conquanto, a maioria das vezes seja essencialmente expositiva<sup>59</sup>. Seria interessante que os estudos que se vão realizando às obras do templo fossem transmitidos à população, convidando-as também a interessarem-se por um património que é de todos e cultivando os seus conhecimentos.

Neste sentido, se estivéssemos num contexto museológico, pensaríamos primeiro na definição da colecção, no contexto de uma igreja o reconhecimento da colecção passa primeiro pela identificação dos seus bens e a sua inventariação. Na gestão de riscos realizada em museus são considerados dez agentes de deterioração<sup>60</sup> aos quais Sílvia Cópio, no contexto de uma igreja, acrescenta mais um: *práticas de culto* (CÓPIO, [s. d.]: 140), associado ao manuseamento que os bens tem por razões culturais. Assim, extrapolando as práticas museológicas para uma igreja, apontamos alguns cuidados para a melhor preservação das suas obras.

- Inventário. A criação do inventário é um dos primeiros passos para a preservação de uma colecção, pois apenas sabendo aquilo que se detém se podem por em prática medidas de salvaguarda. Este documento deve ser actualizado sempre que se verificar necessário e é importante, numa igreja, identificar-se correctamente a localização das obras bem como as necessidades, para práticas de determinados rituais, de as movimentar e retirar do seu local habitual (CARVALHO, 2007: 64).

---

<sup>59</sup> No sentido em que uma exposição é uma exibição completada com a interpretação dos bens (FERNANDEZ, 1999: 182).

<sup>60</sup> Forças físicas; furto/roubo e vandalismo; dissociação; Fogo; água; pestes pragas; poluentes ou contaminantes; radiação luz UV, IV, temperaturas incorrectas e humidade relativa incorrecta.

- Controlo da humidade relativa e da temperatura. Será difícil estabelecer valores ideais para uma igreja, não só pelas suas dimensões mas sobretudo pela variedade de materiais que se encontram num mesmo espaço<sup>61</sup>. Não encontrando o valor ideal para cada um dos objectos é essencial que estes parâmetros se mantenham constantes, pois muitas vezes os danos que observamos nas obras de arte não advêm de valores de humidade relativa e temperatura incorrectos mas sim de oscilações bruscas desses mesmos valores. Para isso será necessário haver uma monitorização do espaço que pode ser realizada com um termo higrógrafo, que permite uma leitura imediata mas exige manutenção regular, ou um *data logger* informatizado que requer a descarga dos valores no computador para que possam visualizados (CASANOVAS, 2012: 23). No caso destas esculturas encontrando-se num mesmo ambiente há diversos anos não será de todo aconselhável uma mudança brusca, caso se revele necessário e a oportunidade surja, as alterações termohigrométricas devem ser feitas gradualmente, permitindo que os materiais presentes em cada objecto se adaptem às novas condições.
- Controlo da entrada de radiação. Directamente sobre o conjunto que se intervencionou incidem raios ultravioleta pela abertura de uma janela que se encontra na parede da fachada lateral. Seria importante que se criasse um filtro para a entrada desses raios, sem cortar a fonte de iluminação, bastante importante para a apreciação e vivência do espaço religioso e das suas obras.
- Segurança. Numa igreja aberta ao culto a circulação de pessoas é grande pelo que é importante manter uma constante vigilância, tendo sempre alguém que controle a acção dos visitantes e fiéis dentro do espaço (CARVALHO, 2007: 26).
- Exposição. A exibição das esculturas deve ser feita em condições de segurança verificando a estabilidade dos suportes em que estas são colocadas e evitando o contacto entre elas e a estrutura onde são colocadas, como sejam paredes, pois acumulam teores de humidade elevados que podem condicionar o estado das obras (CARVALHO, 2007: 75). Também a colocação de velas e flores próximas dos objectos deve ser evitada pois contribuem uma vez mais para a sua degradação, com a fuligem das velas ou a humidade presente nas flores.

---

<sup>61</sup> Para objectos de madeira recomenda-se uma humidade relativa de 50 % e uma temperatura entre 19 °C e 21 °C. Dando um exemplo da disparidade de valores consoantes os materiais, para os metais os valores de humidade relativa ideais serão entre os 0 °C e os 45 °C e a temperatura entre 15 °C a 20 °C (Temas de Museologia, 2004: 27). Podem ser criados compromissos mas haverá sempre materiais que sofrerem.

- Manutenção. Na necessidade de se manusear este conjunto deve utilizar-se luvas de algodão e evitar segurar as esculturas em pontos delicados (CARVALHO, 2007: 72). O ideal será colocando uma mão na base e a outra no topo, segurando a cabeça. Deve evitar-se a limpeza destas obras sem serem consultados especialistas, pois um produto mal escolhido será prejudicial e até a frequente limpeza dos bens com panos secos e espanadores causa danos por fricção (CARVALHO, 2007: 69).

## Considerações Finais

Findo o estágio e a elaboração deste relatório podemos tecer algumas considerações sobre esta *Sagrada Família*, o seu valor e salvaguarda. Não consideramos que o estudo destas obras esteja terminado, até porque muitas questões ficam em aberto, porém acreditamos ter contribuído para uma melhor percepção deste conjunto.

Pelo estudo artístico realizado enquadrámos estas esculturas na segunda metade do século XVIII, no final do período Barroco. Não descortinámos a data da sua produção, nem o seu encomendante embora alguns passos tenham sido dados nesse sentido. Quanto à autoria, concluímos que não será da oficina de Joaquim Machado de Castro considerando mais correcto afirmar que o autor, ainda não identificado, será do círculo do mestre. Assim o achamos tendo em conta as semelhanças formais, essencialmente a nível dos rostos, que apontam para que este conjunto tenha sido produzido por alguém com conhecimento da obra de Machado de Castro e desta feita, apenas o poderá ter feito após 1772.

Percebe-se que Figueiró dos Vinhos era um centro cultural activo, local onde convergiam nobres e artistas de que é exemplo a ligação dos Marqueses de Borba, Senhores de Figueiró, com o escultor Faustino José Rodrigues. Existiam vários edifícios religiosos e muita produção artística sendo também muito provável que o escultor que deu forma a este conjunto tenha tido conhecimento da *Sagrada Família* que existe no Convento do Carmo, de características artísticas dentro do Barroco Pleno e que é datável a partir de meados do século XVII.

Não encontrando referências sobre este conjunto na Igreja Matriz anteriores a 1911, nem alusões a algum altar dedicado à *Sagrada Família* apresenta-se a hipótese de o conjunto ter vindo do Mosteiro das Carmelitas, onde há referência à edificação de uma capela de invocação à *Sagrada Família*, e assumindo-se que terão sido esculpidas imagens para esta dita capela. Esta hipótese, ainda que possível coloca-nos algumas questões em relação a autoria acima descrita pois há notícia desta capela em 1737 e este conjunto datará de pelo menos 30 anos mais tarde.

Quanto ao desaparecimento da escultura do *Menino Jesus* aponta-se que tenha sido por volta de 1911, pois é quando existe referência às outras duas esculturas sem menção desta. O seu paradeiro continua desconhecido mas ainda existem hipóteses a descartar que futuramente serão investigadas. Pode perceber-se a movimentação de obras no espaço

religioso e especialmente no altar onde este conjunto agora é exposto. Compreendendo assim a facilidade da separação de um conjunto escultórico e a perda de imagens. Pode ainda acrescentar-se que esta movimentação se dá sobretudo antes do Concílio Vaticano II e após este, em 1965, há uma estabilização, tanto que o conjunto não terá sido movimentado até hoje.

Quanto à intervenção efectuada consideramos ter encontrado um compromisso entre a ética da conservação e restauro e o desejo dos fiéis, pois baseamo-nos num tratamento que visava a estabilização material das esculturas e abrimos excepções para a resolução de alguns problemas com vista a uma melhoria estética; preservando os materiais e técnicas e, ao mesmo tempo, considerando a necessidade destas esculturas continuarem a cumprir a sua função cultural.

O trabalho que aqui se apresenta revelou-se um desafio e uma oportunidade de crescimento. Muitas foram as áreas que aqui se focaram e se desenvolveram, e muito foi o conhecimento adquirido. Compreendemos a dificuldade que existe no estudo das obras de arte em Portugal, por falta de estudos e documentos sobre as mesmas, mas também, percebemos que muita informação pode ser recolhida em fontes indirectas. O trabalho interdisciplinar inerente à Conservação e Restauro revelou-se de extrema importância, pois sem a colaboração de especialistas de outras áreas não poderíamos apresentar tantas informações como as que aqui reunimos. Foi também uma experiência que permitiu perceber a necessidade de contactar com os proprietários das obras de arte para realizar uma boa intervenção. Não apenas para percebermos o seu intento mas para tentarmos também mostrar-lhes outros pontos de vista, e o valor intrínseco de uma obra que está para além da restituição de todas as suas formas e da sua beleza. Neste aspecto, tendo em conta o interesse dos proprietários, alguns elementos do concelho pastoral bem como o pároco de Figueiró dos Vinhos visitaram o laboratório no decorrer da intervenção, dando-nos a oportunidade de divulgar a disciplina da Conservação e Restauro transmitindo as bases éticas com que encaramos as obras de arte.

No âmbito do estudo e intervenção deste conjunto escultórico foi apresentando um poster no Congresso Internacional do ICOM - Polychrome Sculpture: Decorative Practice and Artistic Tradition sob o título *Polychrome decoration: the sculpture of Our Lady by Machado de Castro (1731-1822)*, sobre o estudo da decoração da escultura de *Nossa Senhora*; estando ainda a ser preparado um outro poster para o II Encontro Internacional de

Reintegração Cromática do Património Cultural com o título *Retouching of sculptures with worship function* descrevendo os motivos e as técnicas utilizadas na reintegração cromática realizadas nas esculturas.



## Referências Bibliográficas

### Fontes documentais:

Documento 1: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Provincia de Portugal, Nossa Senhora da Consolação de Figueiró dos Vinhos, Tombo de Propriedade, Livro I, 1736-1739, fl. 30-30v.

Documento 2: Arquivo da Paróquia da Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos. Auto de Arrolamento datado de 3 de Julho de 1911 de que trata a lei de separação do Estado da Igreja, fls.1-9.

SIPA, DSID-001/010-1124/2, **TXT:00348349**, [s. l.], despacho da Secção de Expediente Técnico da DGEMN, 23 de Setembro 1957.

SIPA, DSID-001/010-1124/2, **TXT:00348353**, Coimbra, carta do Architecto Chefe da 4ª Secção da DGEMN para o Architecto Chefe da Repartição Técnica da DGMEN, 3 de Junho de 1958.

SIPA, DSID-001/010-1124/2, **TXT:00348357**, [s. l.], carta do Architecto Director da direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais para o Engenheiro Director-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 11 de Agosto de 1958.

SIPA, DSID-001/010-1124/2, **TXT:00348359**, [s. l.], despacho da Secção de Expediente Técnico da DGEMN, 18 de Setembro de 1958.

## Obras consultadas:

ALARCÃO, Catarina – **Introdução ao estudo material e à conservação da escultura em pedra e madeira. Cadernos de Arqueologia e Arte, 6.** Coimbra: Instituto de Arqueologia, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002. ISBN 972-9004-16-1.

ALMEIDA, S. L. V. De - **Forma e conceito na escultura de oitocentos.** Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2012.

ANTELO, Tomás et all. – Un espacio para lo invisible. In EGIDO, M.; CALDERÓN, T. (ed.) – **La Ciencia y el Arte I. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio histórico.** Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2008. p. 25-38.

ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de – Aportaciones a la teoría de la restauración. In **Actas do IV Congresso: La restauración en el siglo XXI – Función, estética, imagen.** Cáceres: Grupo Espanol de Conservación IIC, 2009. p. 69-78.

ARNHEIM, Rudolf – **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora.** 12ª reimpr. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001. ISBN 85-221-0148-5.

AZEVEDO, José Correia de – **Inventário Artístico ilustrado de Portugal – Beiras.** Lisboa: Edições NovaGesta, [s. d.].

BAILÃO, A. – As técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica. Ge-conservation. nº 2 (2011) p. 45-63.

BARATA, Carolina – **Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da época barroca.** Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Ciências, 2008.

BAUDRY, Marie Thérèse, BOZO, M. Dominique – **La sculpture: principes d'analyse scientifique: méthode et vocabulaire.** Paris: Imprimerie Nationale, 1978. ISBN 2-11-080816-0.

**Bíblia Sagrada.** 15ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica, 1991.

BORGES, Nelson Correia – **História da Arte em Portugal: Do barroco ao Rococó**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Vol. 9.

BRANDI, Cesare – **Teoria do Restauro**. Lisboa: Edições Orion, 2006. ISBN 972-8620-08-X.

BRITO, J. Soeiro, RODRIGUES, Ana Maria – **Dom João VI e o seu tempo**. Lisboa: CNCDP, 1999.

CALVO, Ana – **Conservación y restuaración – materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. ISBN 84-7628-194-3.

**Carta de Cracóvia**. Princípios para a conservação e restauro de património construído. Cracóvia: 2000.

CARVALHO, Gabriela – **Vade-mécum – Preservação do património histórico e artístico das igrejas**. Lisboa: Conferencia Episcopal Portuguesa, 2007.

CARVALHO, Maria João Vilhena de, CORREIA, Maria João Pinto – **Arte Portuguesa, A escultura nos séculos XV a XVII**. [s. l.]: Fubu editores, 2009.

CARVALHO, Maria João Vilhena de – **Normas de Inventário: Escultura**. [s.l.]: Instituto Português de Museus, 2004. ISBN 972-776-727-9.

CASASNOVAS, Luís – A conservação preventiva. In **Manual de boas práticas: conservação de peças de ourivesaria em instituições religiosas**. Porto: Universidade Católica Editora, 2012. ISBN 978-989-8366-27-6. p. 19-27.

CASTRO, Joaquim Machado – Análise gráfico-ortodoxa, e demonstrativa de que sem escrúpulo do menor erro teológico, a escultura e pintura podem, ao representar o sagrado mistério da Encarnação, figurar vários anjos. Lisboa, 1805. In LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **Joaquim Machado de Castro: escultor conimbricense: notícia biográfica e compilação dos seus escritos**. 2ª ed. Coimbra: Instituto de história da arte. Universidade de Coimbra, 1989.

CÓPIO, Sílvia – Conservação Preventiva – Avaliação de risco e sustentabilidade nas igrejas de Marvila e Alhandra, da diocese de Lisboa. In **Actas do I encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauro**. [s. l.]: [s. n.], [s. d.]. p. 132-143.

COSTA, Luís Xavier da Costa – **A escultura portuguesa em madeira no século XVIII**. Separata da Revista de Guimarães. Guimarães: [s. n.], 1940.

CRUZ, António João – **A Matéria de que é feita a cor: Os pigmentos utilizados em pintura e a sua identificação e caracterização**. 1ºs encontros de Conservação e Restauro [Em linha], Tomar: Instituto Politécnico de Tomar, 2000. [Consult. 20 Ago.2014]. Disponível em WWW: <<http://ciarte.no.sapo.pt/conferencias/html/200001/200001.html>>.

**Documento de Nara sobre a autenticidade**. Nara: ICOMOS, 1994.

**Evangelhos apócrifos**. Lisboa: Editorial Estampa, 1991. ISBN 972-33-0780-4.

FARIA, Miguel Figueira de – **Machado de Castro (1731-1822) – estudos**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. ISBN 978-972-24-1611-5.

FERGUSON, George – **Sign and symbols in Christian Art**. New York: A Galaxy Book, 1966.

FERNANDEZ, Luis Alonso – **Introducción a la Nueva Museologia**. Madrid: Alianza editorial, 1999.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – **A arte da talha no porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica**. Porto: Câmara Municipal, Arquivo Histórico, 1989. Vol. 1.

**Figueiró dos Vinhos – Centro Cultural de Figueiró dos Vinhos**. Figueiró dos Vinhos: [s.n.], [s.d.].

FRANCO, Anísio (coord.) – **Do mar e da terra: presépios naturalistas; estudo e reabilitação**. Lisboa: MNAA, 2012. ISBN 978-972-9258-18.

GARCÍA, Clodoaldo Roldán, BARBER, David Juanes – Fluorescencia de rayos X mediante equipo portátil aplicada al estudio y conservación del Patrimonio Cultural. In EGIDO, M.; CALDERÓN, T. (ed.) – **La Ciencia y el Arte I. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio histórico**. Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2008. p. 140-150.

GASPAR, Jorge – **Monografia do Concelho de Figueiró dos Vinhos**. Figueiró dos Vinhos: Câmara Municipal de Figueiró dos Vinhos, 2004.

GIANNINI, Cristina, ROANI, Roberta – **Diccionario de restauration y diagnostico**. [s. l.]: Nerea, 2008. ISBN 978-84-96431-01-0.

GOMEZ ESPINOSA, Teresa, et all – História e evolução da policromia barroca. In **Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica: Actas do Congresso Internacional de Policromia**. Lisboa: IPCR, 2004. ISBN972-95724-4-5. p. 37-54.

**Guia de Portugal**, vol II Estremadura, Alentejo, Algarve. 2ª ed. Lisboa: [s. n.], 1983.

HOADLEY, R. Bruce – **Identifying Wood – Accurate results with simple tools**. Connecticut: The Taunton Press, 1990. ISBN 0-942391-04-7.

HUNTER, David – Properties of wood in the conservation of historical wooden artifacts. Journal of Cultural Heritage. ISSN 1296-2074. Vol. 13, nº 3 suplemento (2012) p. 10-15.

JACQUIOT, Clément [et. al.] – **Atlas d’anatomie des bois des angiospermes**. Paris: Centre technique du bois, 1973. Tome I.

JUANES, David – La tomografía axial computerizada. Estudio de escultura de madera. In EGIDO, M.; CALDERÓN, T. (ed.) – **La ciência y el Arte II. Ciencias experimentales y conservacion del patrimonio histórico**. [s. l.]: Ministério da Cultura, [s. d.]. ISBN 978-84-8181-461-3. p. 32-43.

LAUDENBACHER, Konrad – Considerations of the Cleaning of Paintings. In MECKLENBURG, Marion F. [et. al.] – New Insights into the Cleaning of Paintings. Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference. Universidad Politécnica de Valencia and Museum Conservation Institute. Smithsonian Contributions to Museum Conservation, ISSN 1919 2359. N. 3. (2013) p. 7-10.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **Joaquim Machado de Castro: escultor conimbricense: notícia biográfica e compilação dos seus escritos**. 2ª ed. Coimbra: Instituto de história da arte. Universidade de Coimbra, 1989.

LE GAC, Agnès, ALCOFORADO, Ana – **Frei Cipriano da Cruz em Coimbra**. Coimbra: [s. n.], 2003.

MACEDO, Diogo de – **Em redor dos presépios portugueses**. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1940.

MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de Memórias, relativas às vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros que estiverão em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

MASSCHELEIN-KLEINER – **Los solventes**. Santiago de Chile: Centro Nacional de Conservación y restauración, 2004. ISBN 956-294-166-0.

MATTEINI, Mauro, MOLES, Arcangelo – **Ciencia y restauration**. Andalucía: Editorial Nerea, 2001. ISBN 84-89569-53-3.

MEDEIROS, Carlos – **Figueiró dos Vinhos Terra de Sonho**. Figueiró dos Vinhos: Câmara Municipal de Figueiró dos Vinhos, 2002.

MENDES, Manuel – **Machado de Castro**. Lisboa: Livraria Cosmos, 1942.

MENDONÇA, Maria José – Catálogo da obra documentada de Joaquim Machado de Castro e da sua oficina no Museu de Arte Antiga. Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga. Vol. III, nº1 (1955) p. 22-29.

MONAR, Carlos H. Nodal – Polícromia da talha barroca no noroeste de Portugal: Evolução histórica, tipologias e técnicas (1668-1750). Dissertação de Mestrado. Porto: Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes, 2007.

MONCADA, Miguel Cabral de – **Peritagem e Identificação de Obras de Arte**. Porto: Civilização Editora, 2006. ISBN 9789722623551.

MOURA, Carlos – **História da arte em Portugal: O limiar do Barroco**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Vol. 8.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador – **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Síntesis, 2003. ISBN 84-9756-154-6.

NUNES, Philipe – **Arte da Pintura. Symmetria e perspectiva**. Lisboa: [s. n.], 1615.

**O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro 1731-1822**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013. ISBN 978-972-27-2077-9.

ODEGAARD, Nancy, CARROLL, Scott, ZIMMT, Werner S. – **Material Characterization Tests: for objects of art and archaeology**. 2<sup>nd</sup> edition [s. l.]: Archetype publications, 2007. ISBN 1904982093.

PAIS, Alexandre Nobre – **O presépio em Portugal**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007. ISBN 978-989-8129-10-9.

PEIXOTO, Rita Medina – **Conservação e Restauro da Escultura sobre madeira policromada de S. Francisco de Assis de Machado de Castro**. Vol I. Dissertação de Mestrado. Porto: Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes, 2012.

PEREIRA, Esteves, RODRIGUES, Guilherme – **Portugal Dicionari**, vol III. Lisboa: [s. n.], 1907.

PEREIRA, Helena – **São João (calcário): Estudo e Conservação de uma escultura em madeira policromada da Coleção Comandante Ernesto Vilhena, do Museu Nacional de Arte Antiga**. Relatório de Estágio de Mestrado. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar – Escola Superior de Tecnologias de Tomar, 2012.

PEREIRA, José Fernandes (dir.) – **Dicionário da arte Barroca em Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. ISBN 972-23-1088-7.

PEREIRA, José Fernandes – O barroco do século XVII: transição e mudança. In PEREIRA, Paulo (dir.) – **História da Arte Portuguesa: do barroco à contemporaneidade**. Volume 3. [s. l.]: Temas e debates e autores, 1997. ISBN 972-759-010-1.

PEREIRA, José Fernandes – O barroco do século XVIII. In PEREIRA, Paulo (dir.) – **História da Arte Portuguesa: do barroco à contemporaneidade**. Volume 3. [s. l.]: Temas e debates e autores, 1997. ISBN 972-759-010-1.

PLESTERS, Joyce, - Cross-sections and chemical analysis of Paint samples. Studies in conservation. ISSN vol. 2 n° 3 (1956) p. 110-157.

PORTELA, Miguel – A Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos: Um verdadeiro tesouro de Arte. As obras de restauro [1898–1904]. In **Cadernos de Estudos Leirienses – 1**. [s. l.]: Textiverso, 2014. ISBN 978-989-8044-88-4. p. 23-38.

PORTELA, Miguel – A implantação regional dos Sousas na Estremadura. In **A Capela dos Sousas no Mosteiro da Batalha**. Batalha: Município da Batalha, 2012. ISBN 978-989-8210-15-9. p. 65-80.

PORTELA, Miguel – Indícios de Cister em terras de Monsalude (Figueiró dos Vinhos) – séculos XVII e XVIII. In CARREIRAS, J. L. Albuquerque (dir.) – **Mosteiros Cistercienses: história, arte, espiritualidade e património**. Actas do Congresso Internacional. Alcobça: Jorlis, 2013 a. Vol. 3. ISBN 978-989-98209-3-7. p. 47-65.

PORTELA, Miguel – **O Mosteiro de Santa Clara de Figueiró dos Vinhos – apontamentos para o seu estudo**. Figueiró dos Vinhos: edição do autor, 2013 b. ISBN 978-989-95934-5-9.

PORTELA, Miguel – **Ilustrar Figueiró: Álbum fotográfico, uma história de imagens vividas**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, Lda, 2008. ISBN 978-989-9593-0-4.

RÉAU, Louis – **Iconograifa del Arte Cristiano, Iconografia de la Biblia – Nuevo Testamento**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. Tomo 1, Vol. 2. ISBN 84-7628-189-7.

RHYNE, Charles S. – Clean Art?. Journal of the American Institute for Conservation. ISSN 1945-2330 vol. 45 nº 3 (2006) p. 165-170.

RODRIGUES, Ana Duarte – A assinatura do escultor. In **O Virtuoso Criador, Joaquim Machado de Castro 1731-1822**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013. ISBN 978-972-27-2077-9.

RODRIGUES, Ana Duarte – **A escultura de vulto figurativa do laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822) – produção, morfologia, iconografia, fontes e significado**. Dissertação de Mestrado. Lisboa: [Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Socais e Humanas], 2004.

RODRIGUES, Ana Duarte, FRANCO, Anísio – Construção de Conhecimento com o Virtuoso Criador. **Vox Musei arte e património**. ISSN 2182-9489. Vol. 1, nº 1 (2013) p. 53-63.

RODRIGUES, Francisco de Assis. - Variedade. Comemorações. Faustino José Rodrigues. Revista Universal Lisbonense. ISSN. Série II: vol. II (1843) 256 – 258.

SANTOS, Reinaldo dos – **A escultura em Portugal. Séculos XVI a XVIII – vol. II.** Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1950.

SCHILLER, Gertrud – **Iconography of Christain Art.** London: Lund Humphries, 1971. ISBN 85331 270 2.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – **Inventário artístico de Portugal**, vol 5 Distrito de Leiria. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1955.

SERCK-DEWAIDE, Myriam, et all – Les techniques utilisées dans l’art baroque religieux des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles au Portugal, en Espagne et en Belgique. In **Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica: Actas do Congresso Internacional de Policromia.** Lisboa: IPCR, 2004. ISBN 972-95724-4-5. p. 119-156.

SERUYA, Ana Isabel, PEREIRA, Mário (dir.) – **Presépio da Estrela.** [s. l.]: IPCR, 2004. ISBN 972-99476-2-7.

SIMÕES, Jorge, RIBEIRO, Manuel – **Figueiró dos Vinhos, estância de Turismo.** Lisboa: imprensa artística, 1933.

TAIPÉ, Victor L. – **Barroco e classicismo.** Lisboa: Editorial Presença, 1998. Vol. 2.

**Temas de museologia – circulação de bens culturais móveis.** Lisboa: Instituto português de Museus, 2004.

**Tesouros artísticos de Portugal.** Lisboa: Reader’s digest, 1976.

VASCONCELOS, Padre Inácio da Piedade – Artefactos symmetriacos e geométricos, advertidos, e descobertos ela industriosa perfeição das artes escultoraria, architectonica, e da pintura. Lisboa: [s. n.], 1733.

VILLARDIQUE, Ana – **Restauración e conservación de pintura sobre tela. Alteracións materiais e tratamentos.** San Sebastián: Editorial Nerea, 2005. ISBN 84-89569-50-9.

VORAGINE, Tiago de – **Legenda Áurea.** Porto: Livraria Civilização Editora, 2000. Vol. 2. ISBN 972-26-2127-0.

ZUQUETE, Afonso Duarte Martins (coord. e compil.) – **Nobreza de Portugal e do Brasil.** Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1961. Vol. 2.

ZUQUETE, Afonso Duarte Martins (coord. e compil.) – **Nobreza de Portugal e do Brasil**. Volume terceiro. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1961. ISBN pp.

Websites consultados:

MATIAS, Cecília – **Igreja Paroquial de Figueiró dos Vinhos/Igreja Matriz de São João Baptista**. [Em linha]. Lisboa: [s.n.]. [Consult. 05 Nov. 2013] Disponível em WWW:<URL: [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=1782](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1782)>.

CARVALHO, Rosário – **Igreja de São João Baptista, paroquial de Figueiró dos Vinhos**. [Em linha]. [s.l.]: [s.n.]. [Consult. 05 Nov. 2013] Disponível em WWW:<URL: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/69824> >.

SCHOC, W, et all – **Wood anatomy of central European Species**. [Em linha]. [s. l.]: [s. n.], 2004. [Consult. 17 Jul. 2014] Disponível em WWW: <<http://www.woodanatomy.ch/macro.html>>.

## **Anexos**



**Anexo I.**



Figura 102. Dimensões de altura e largura máximas – Escultura de *Nossa Senhora*.



Figura 103. Dimensão da profundidade máxima - Escultura de *Nossa Senhora*.

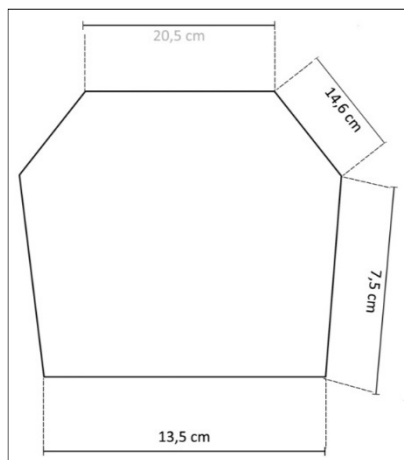


Figura 104. Dimensões da base da escultura - Escultura de *Nossa Senhora*.

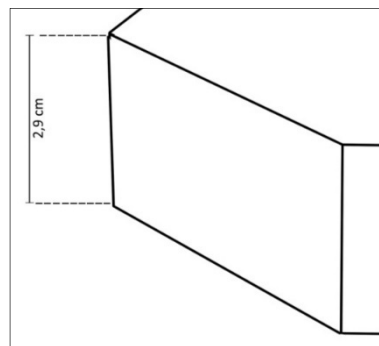


Figura 105. Dimensões da base da escultura – altura - Escultura de *Nossa Senhora*.



Figura 106. Dimensões de altura e largura máximas – Escultura de São José.



Figura 107. Dimensão da profundidade máxima -- Escultura de São José.

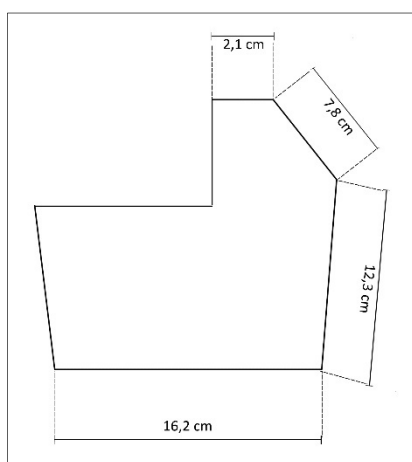


Figura 108. Dimensões da base da escultura - - Escultura de São José.

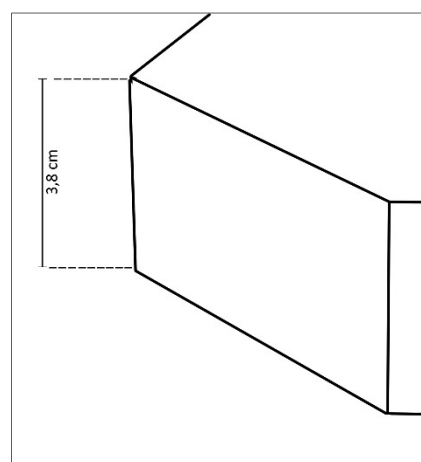


Figura 109. Dimensões da base da escultura – altura - - Escultura de São José.

## Anexo II. Exames e Análises

### Exames Fotográficos

Fotografia sob radiação visível



Figura 110. Fotografia sob radiação visível. C. F. Gonçalo Figueiredo.



Fotografia sob radiação UV

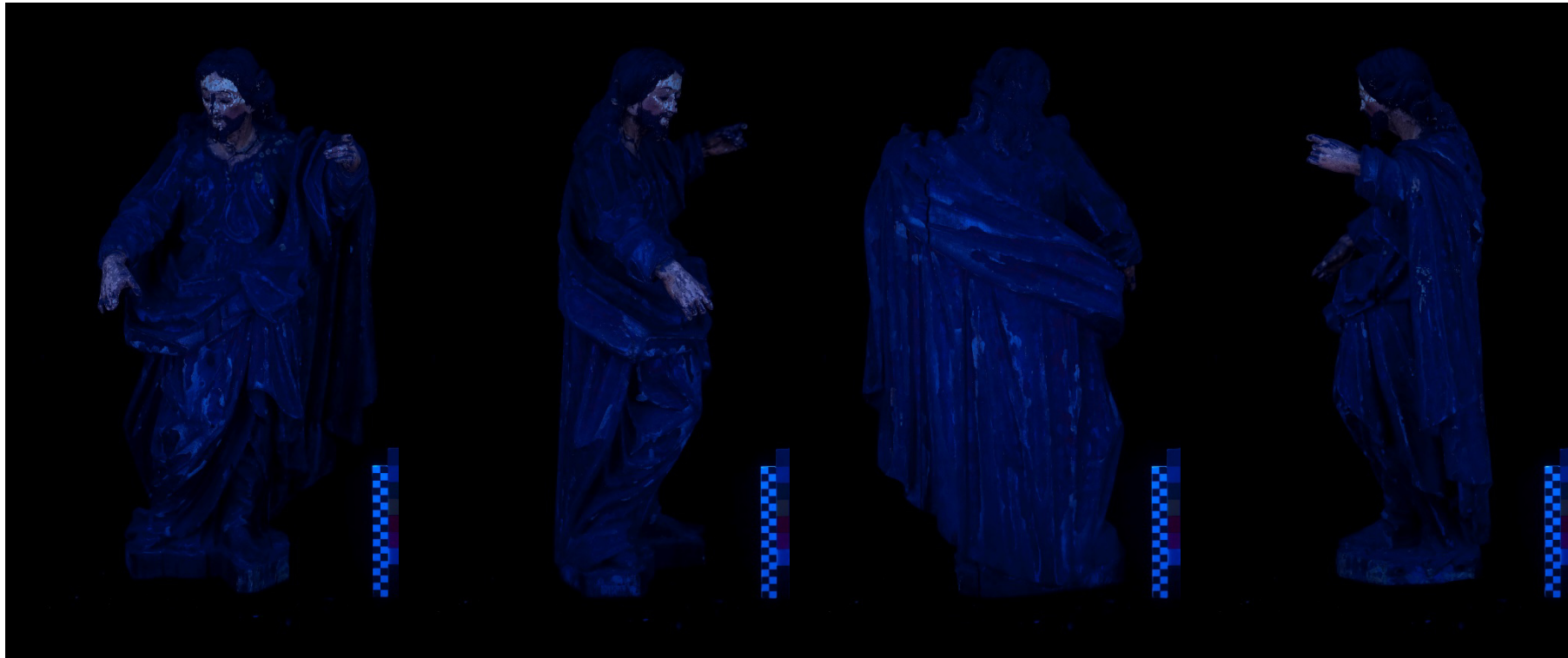


Figura 111. Fotografia sob radiação UV. C. F. Gonçalo Figueiredo.



Fotografia sob radiação IV

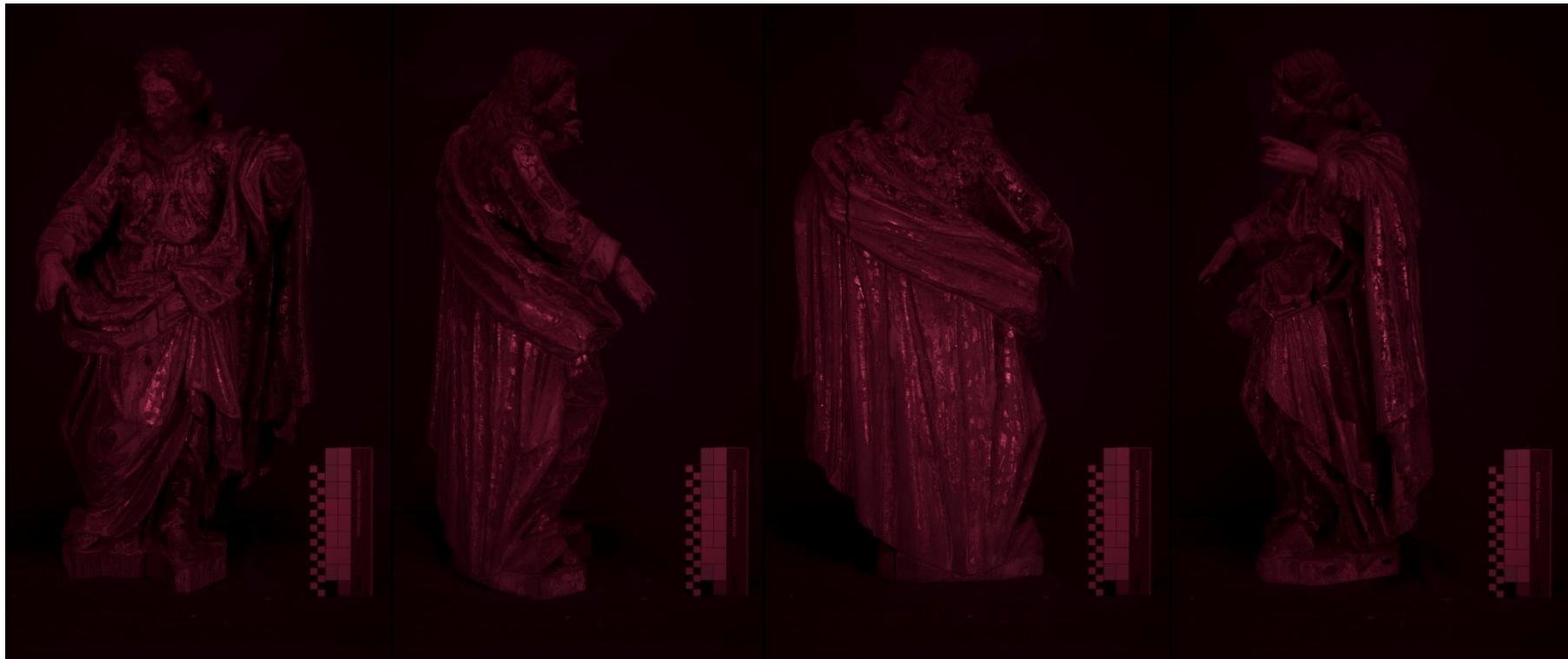


Figura 112. Fotografia sob radiação IV. C. F. Gonçalo Figueiredo.



## Radiografia



Figura 113. Montagem das películas obtidas na radiografia.

## **Análise xilológica**

Processo seguido na coloração realizada às amostras de madeira (JACQUIOT, 1973).

São colocadas as amostras num vidro de relógio onde é adicionado determinado solvente durante o período específico de tempo. Após esse tempo as amostras são retiradas para um novo vidro de relógio onde é adicionado o solvente seguinte.

A sequência realizada foi a seguinte:

Hipoclorito de sódio durante 10 minutos para descolorar o material; passagem em água corrente e em água destilada para retirar vestígios do anterior solvente aplicado; Água acética durante 15 minutos para possibilitar a fixação do corante; Corante (utilizou-se Fucsina) durante 10 minutos; álcool a 96 % durante 5 minutos seguido de água destilada durante 5 minutos para limpar os excessos de corante; e por fim, para desidratar as amostras álcool a 96 % durante 5 minutos, álcool absoluto durante 5 minutos, álcool absoluto durante 5 minutos, Xilol (50:50) durante 5 minutos e Xilol puro durante 15 minutos.

Após a coloração das amostras é feita a sua montagem em lâminas de vidro com bálsamo do Canadá e cobrindo as amostras com lamelas.

### Análise estratigráfica e aos aglutinantes



Figura 114, 115 e 116. Localização das amostras recolhidas.

Amostra 1 – Túnica de cor verde



Figura 117. Localização da amostra 1.

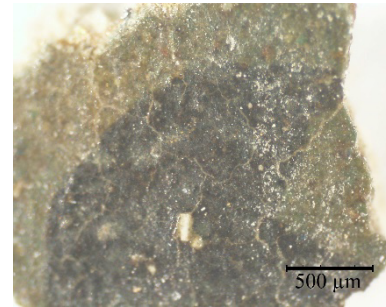


Figura 118. Superfície da amostra 1.

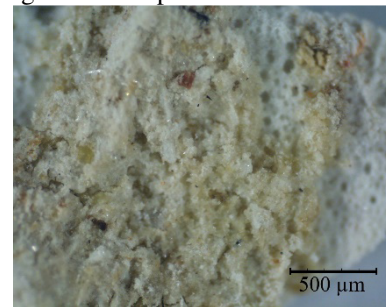


Figura 119. Verso da amostra 1.



Figura 120. Corte estratigráfico da amostra 1.

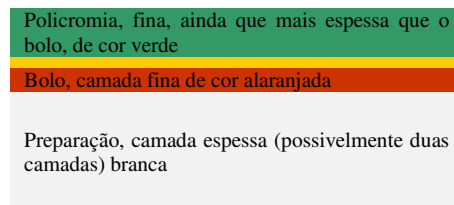


Figura 121 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 1.

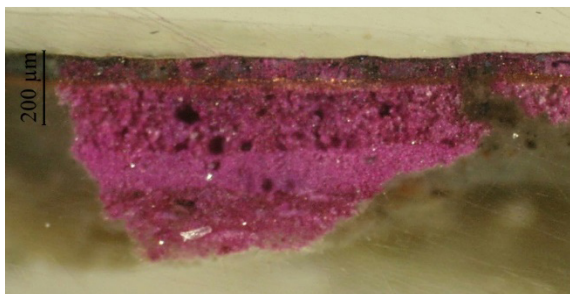


Figura 122. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 1.

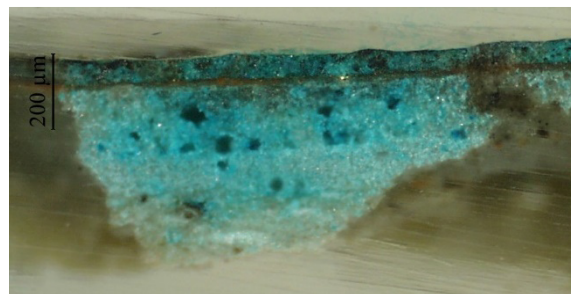


Figura 123. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 1.

Amostra 2 – Manto, interior de cor verde



Figura 124. Localização da amostra 2.

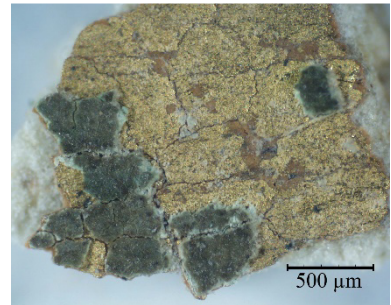


Figura 125. Superfície da amostra 2.



Figura 126. Verso da amostra 2.



Figura 127. Corte estratigráfico da amostra 2.

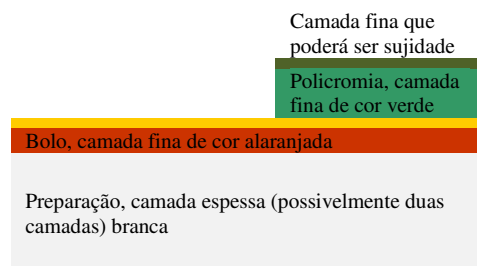


Figura 128. Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 2.

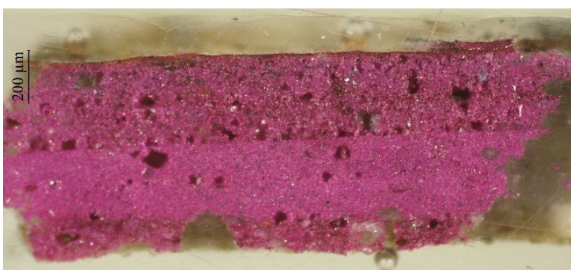


Figura 129. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 2.



Figura 130. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 2.

Amostra 3 – Manto, exterior de cor encarnada



Figura 131. Localização da amostra 3.



Figura 132. Superfície da amostra 3.

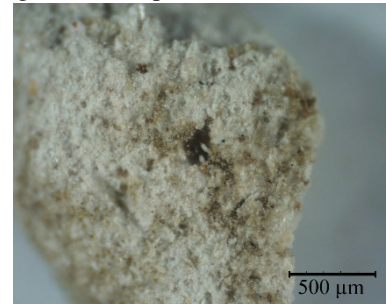


Figura 133. Verso da amostra 3.

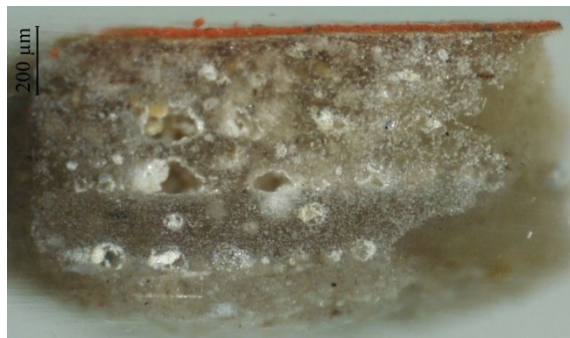


Figura 134. Corte estratigráfico da amostra 3.

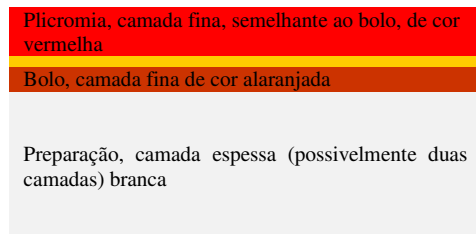


Figura 135. Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 3.

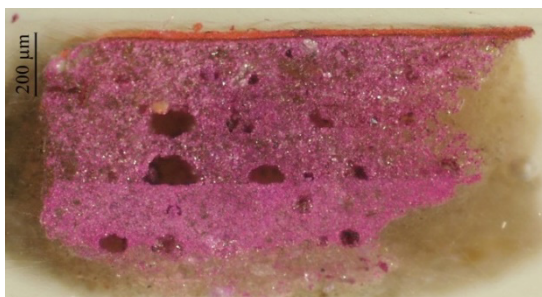


Figura 136. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 3.

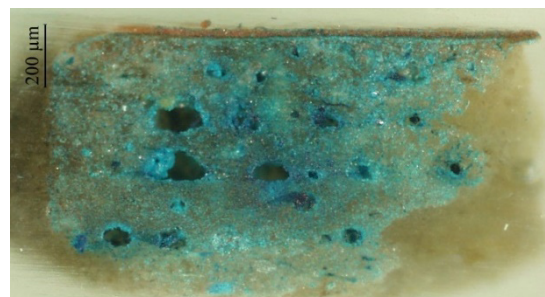


Figura 137. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 3.

Amostra 4 – Botas de cor preta



Figura 138. Localização da amostra 4.

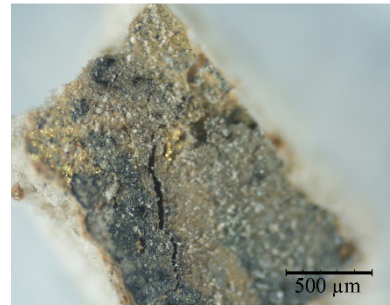


Figura 139. Superfície da amostra 4.



Figura 140. Verso da amostra 4.



Figura 141. Corte estratigráfico da amostra 4.

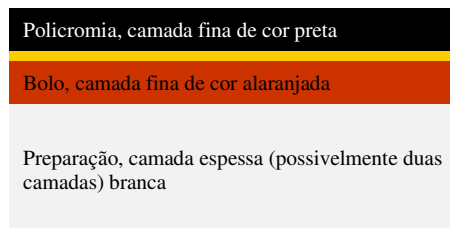


Figura 142 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 4.

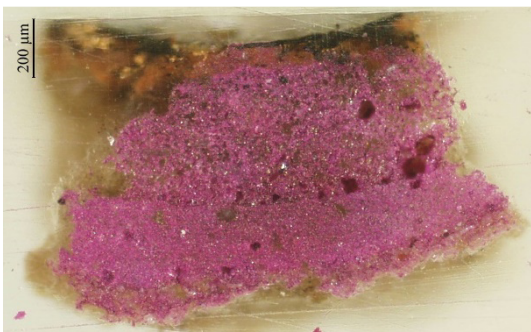


Figura 143. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 4.

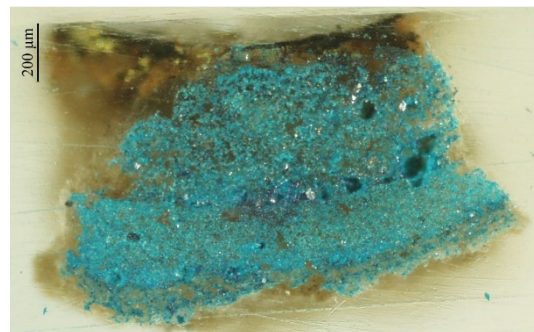


Figura 144. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 4.



Figura 145. Localização da amostra 5.

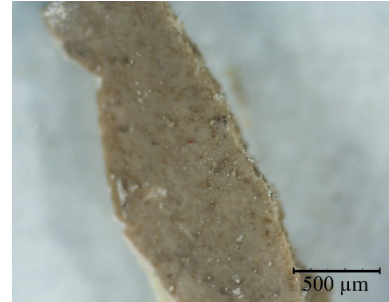


Figura 146. Superfície da amostra 5.

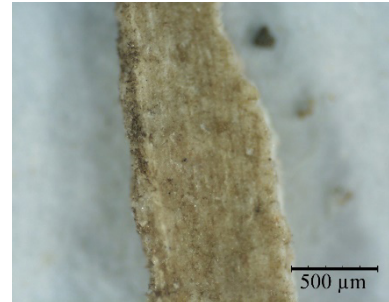


Figura 147. Verso da amostra 5.



Figura 148. Corte estratigráfico da amostra 5.

Policromia, camada mais espessa que as restantes policromias de cor rosa

Camada espessa branca, possivelmente de preparação à policromia

Preparação, camada menos espessas que nos restantes cortes, branca

Figura 149 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 5.

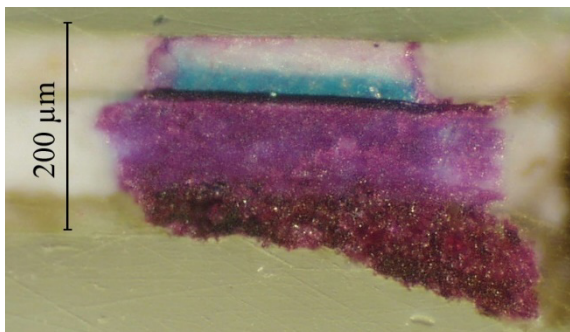


Figura 150. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 5.

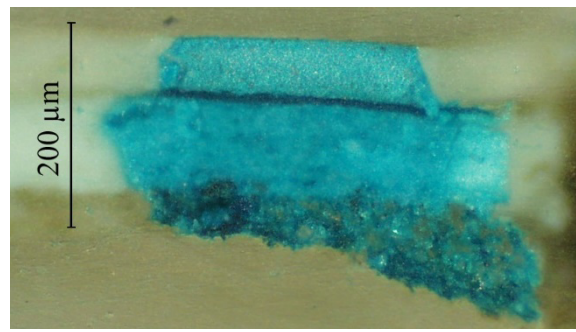


Figura 151. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 5.

Amostra 6 – Carnação mão direita



Figura 152. Localização da amostra 6.

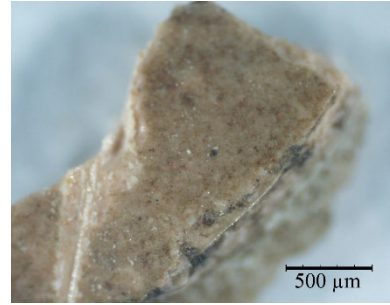


Figura 153. Superfície da amostra 6.



Figura 154. Verso da amostra 6.

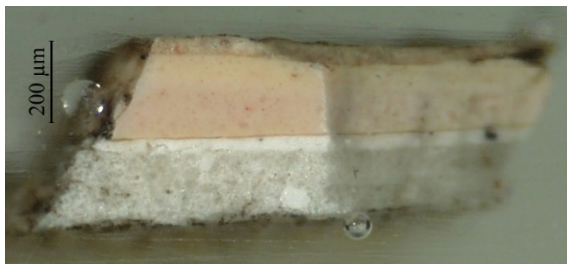


Figura 155. Corte estratigráfico da amostra 6.

Repolicrnia, camada fina de um tom rosa mais escuro

Policromia, camada espessa de cor rosa

Camada fina branca, possivelmente de preparação à policromia

Preparação, camada espessa branca

Camada fina, não se percebendo se será folha de ouro

Figura 156 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 6.

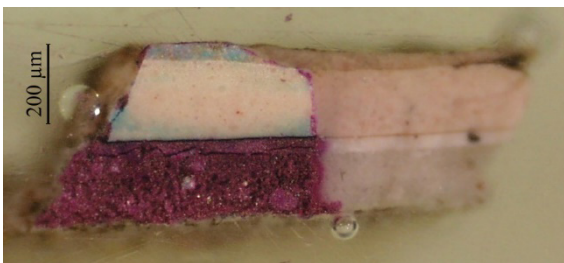


Figura 157. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 6.

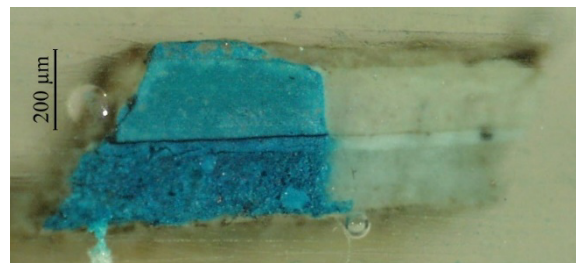


Figura 158. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 6.



Figura 159. Localização da amostra 7.

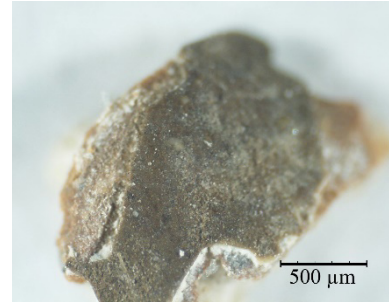


Figura 160. Superfície da amostra 7.

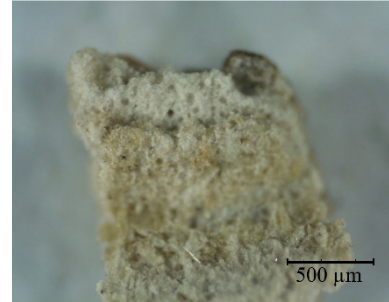


Figura 161. Verso da amostra 7.



Figura 162. Corte estratigráfico da amostra 7.

Camada fina de cor castanha, poderá ser sujidade acumulada ou uma repolicromia

Policromia, camada fina de cor castanha

Camada fina de cor branca, preparação á policromia

Bolo, camada mais espessa que nos cortes estratigráficos

Preparação, camada espessa (possivelmente duas camadas) branca

Figura 163 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 7.

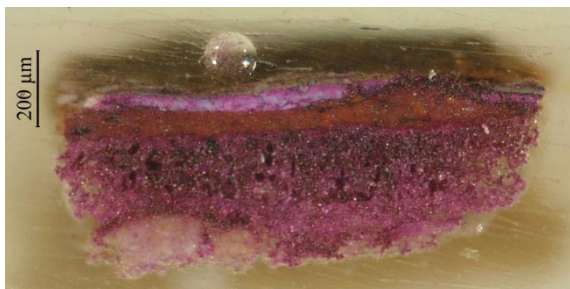


Figura 164. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 7.

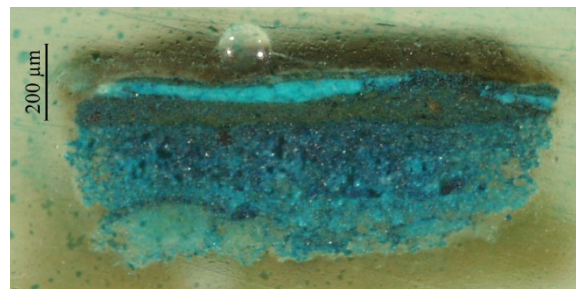


Figura 165. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 7.

Amostra 8 – Repinte base, sobre o manto



Figura 166. Localização da amostra 8.

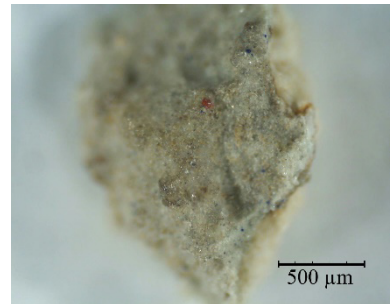


Figura 167. Superfície da amostra 8.

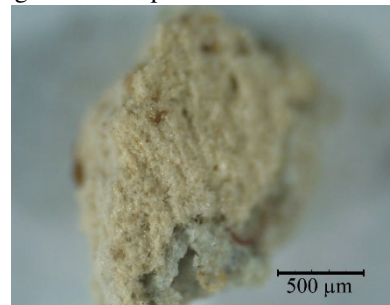


Figura 168. Verso da amostra 8.

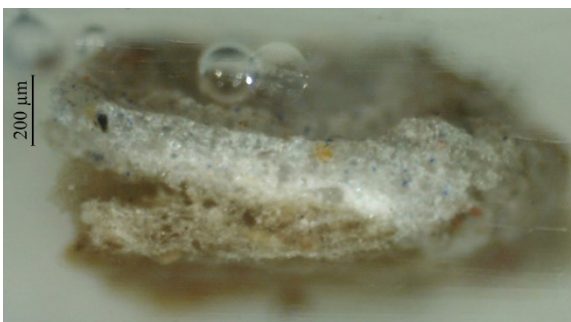


Figura 169. Corte estratigráfico da amostra 8.

Repinte, camada fina, embora mais espessa as camadas policromas

Preparação, camada espessa (possivelmente duas camadas) branca

Figura 170 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 8.

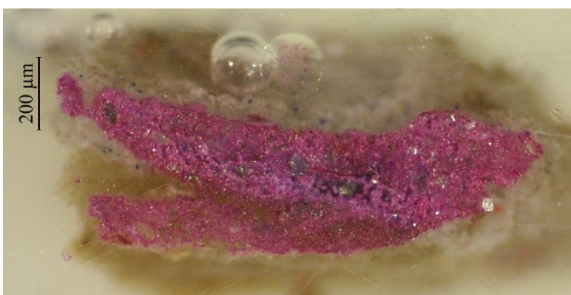


Figura 171. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 8.

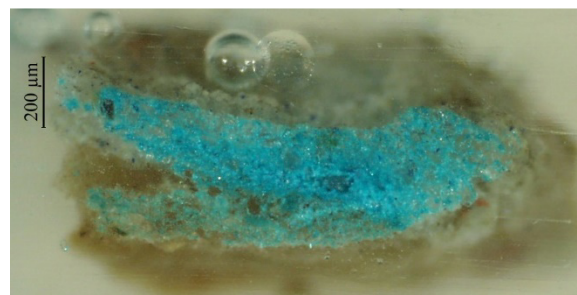


Figura 172. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 8.

Amostra 9 – Repinte base, sobre a policromia vermelha

---



Figura 173. Localização da amostra 9.

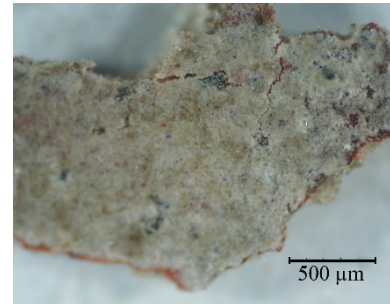


Figura 174. Superfície da amostra 9.

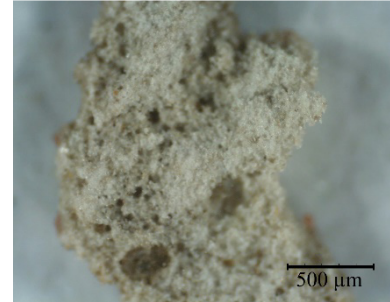


Figura 175. Verso da amostra 9.



Figura 176. Corte estratigráfico da amostra 9.

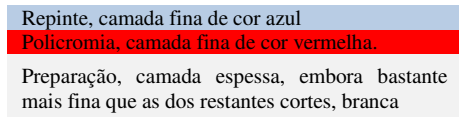


Figura 177 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 9.



Figura 178. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 9.

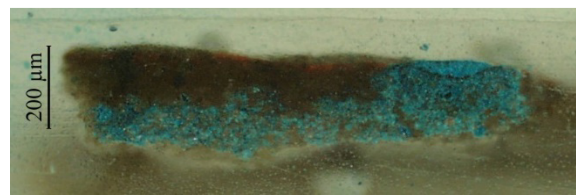


Figura 179. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 9.

Amostra 10 – Folha de ouro



Figura 180. Localização da amostra 10.

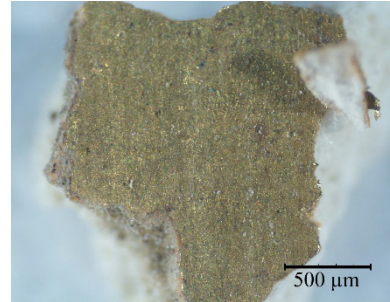


Figura 181. Superfície da amostra 10.

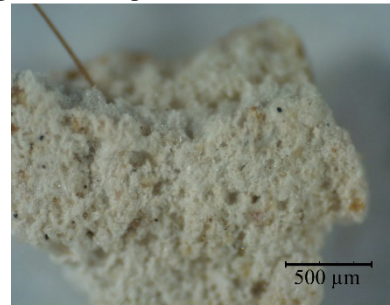


Figura 182. Verso da amostra 10.



Figura 183. Corte estratigráfico da amostra 10.

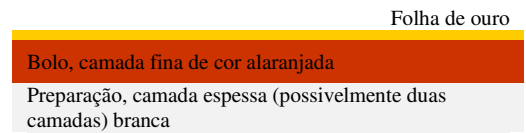


Figura 184 Esquema das camadas visíveis no corte estratigráfico da amostra 10.

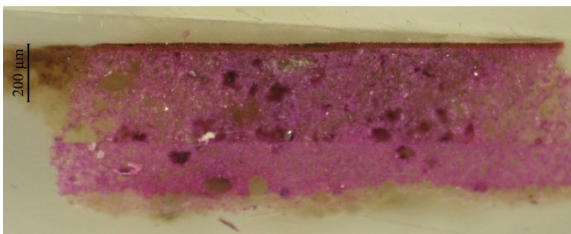


Figura 185. Resultado da análise aos aglutinantes com fucsina ácida na amostra 10.

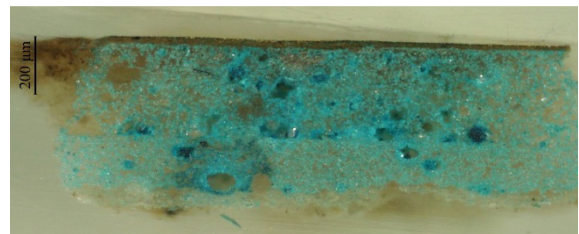


Figura 186. Resultado da análise aos aglutinantes com malaquite na amostra 10.

## Análise à preparação

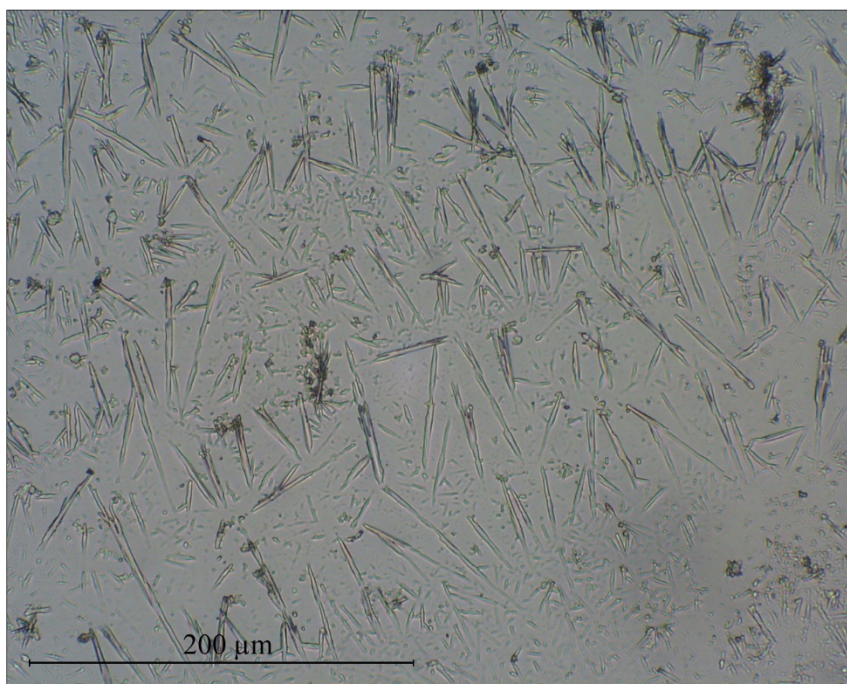
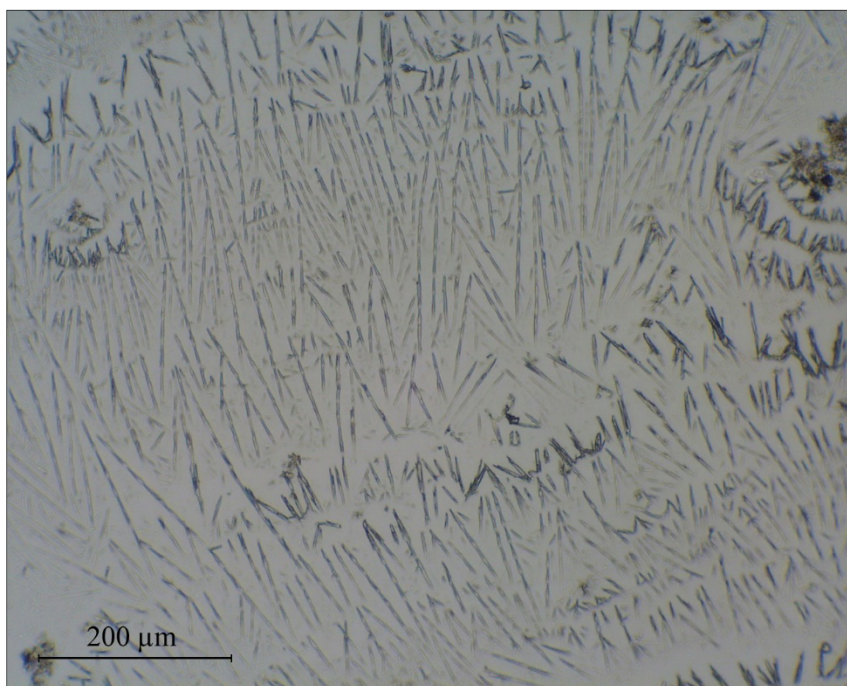


Figura 187 e 188. Cristalização dos sais da carga presente na amostra da preparação. C. F. Doutor Vítor Gaspar (Laboratório)

### Anexo III. Caracterização dos materiais e técnicas

#### Suporte

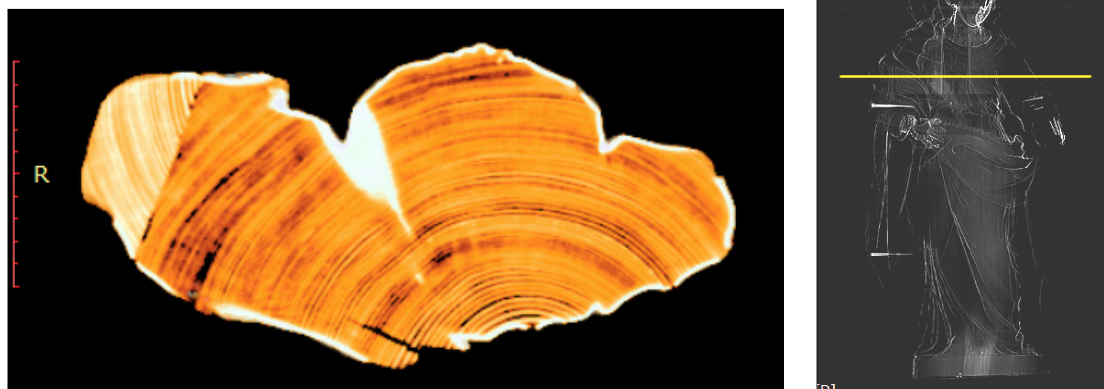


Figura 189 e 190. Corte radial da escultura onde se pode observar a existência de dois tipos de madeira, e respectiva localização do corte na obra.

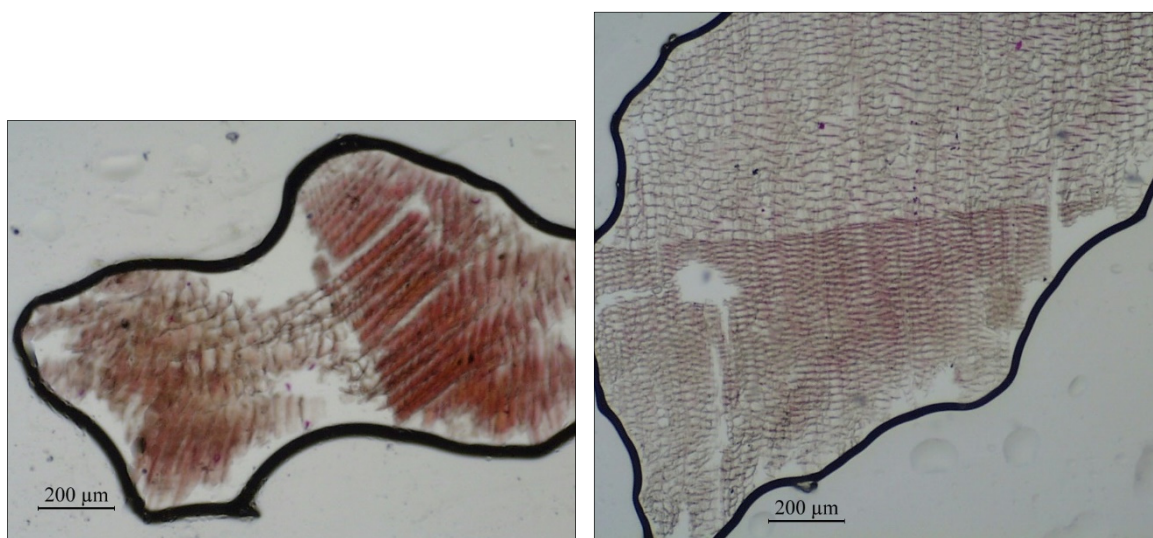


Figura 191 e 192. Observação do corte radial das amostras recolhidas a cada um dos tipos de madeira presentes na escultura de *Nossa Senhora*.

## Blocos



Figura 193. Esquema dos blocos que constituem a escultura de *Nossa Senhora*.



Figura 194. Esquema dos blocos que constituem a escultura de *Nossa Senhora*.

#### Anexo IV – Intervenções posteriores à execução da obra

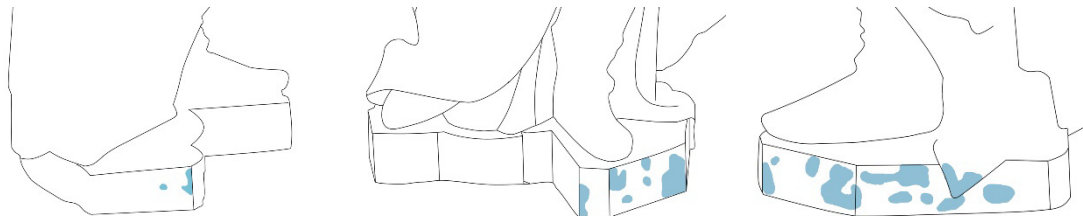


Figura 195. Mapeamento do repinte da base.

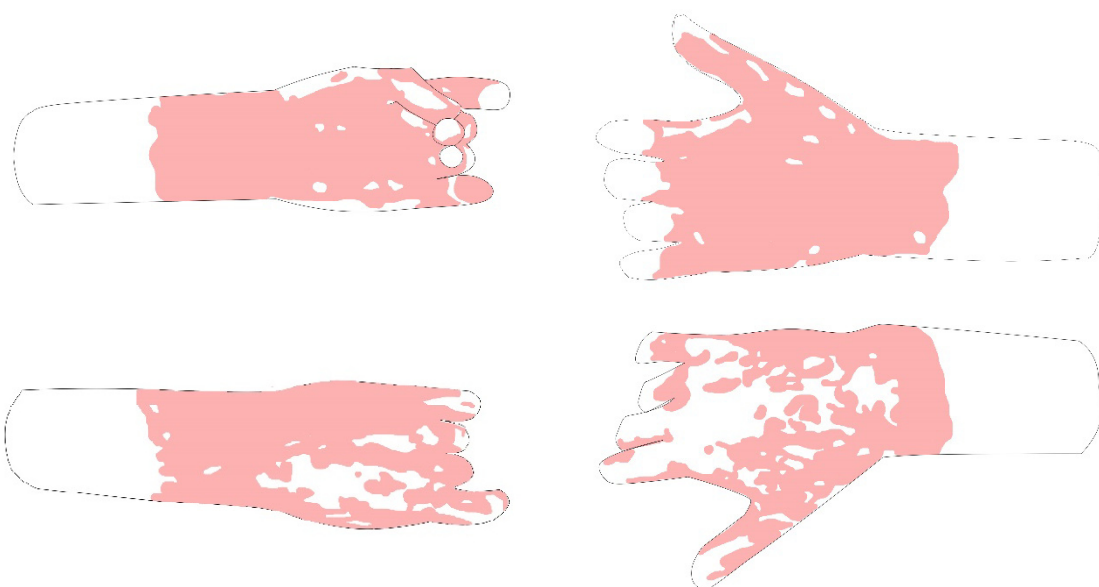


Figura 196. Mapeamento da repolicromia da mão esquerda.

Figura 197. Mapeamento da repolicromia da mão direita.



## Anexo V – Estudo comparativo da autoria



Figura 198. *Santa Ana ensinando a Virgem a ler*, 1784. C. F. 204).  
Figura 199. *Virgem da Piedade*, 1785. C. F. (RODRIGUES, 2013: 203).



Figura 200. *Santa Teresa de Ávila*. 1784-1789. C. F. (RODRIGUES, 2013: 190).

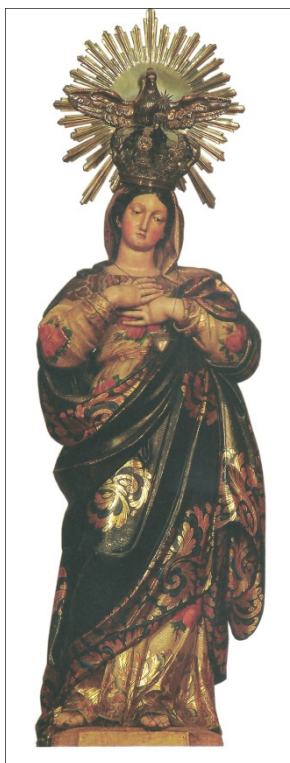


Figura 201. *Nossa Senhora da Encarnação*, 1803. C. F. (RODRIGUES, 2013: 206).



Figura 202. *Virgem Imaculada*, início do século XIX. C. F. (RODRIGUES, 2013: 157).



Figura 203. *Santo Elias*, c. 1783. C. F. (RODRIGUES, 2013: 188).



Figura 204. *São João Evangelista*, 1784-1789. C. F. (RODRIGUES, 2013: 189).



Figura 205. *São João Baptista*, c. 1800. C. F. (RODRIGUES, 2013: 205).



Figura 206. *Santa Basilissa*, Após 1815?. Igreja de São Nicolau. C: Fotografia gentilmente cedida pela paróquia de São Nicolau.



Figura 207. *São Julião*. Após 1815?. Igreja de São Nicolau. Fotografia gentilmente cedida pela paróquia de São Nicolau



Figura 208. *São Francisco de Assis*, 1796, Igreja dos Terceiros da Venerável Ordem de S. Francisco, no Porto. Fotografia gentilmente cedida pela Dra. Rita Peixoto.



Figura 209. *Nossa Senhora do Rosário*, terceiro quartel século XVIII, Museu de arte sacra de Vila Viçosa. C. F. (PEREIRA, 2012: 140).

## Proporções

Esquema realizado por Machado de Castro no *Methodo Breve para saber as principais proporçoens do corpo humano*.

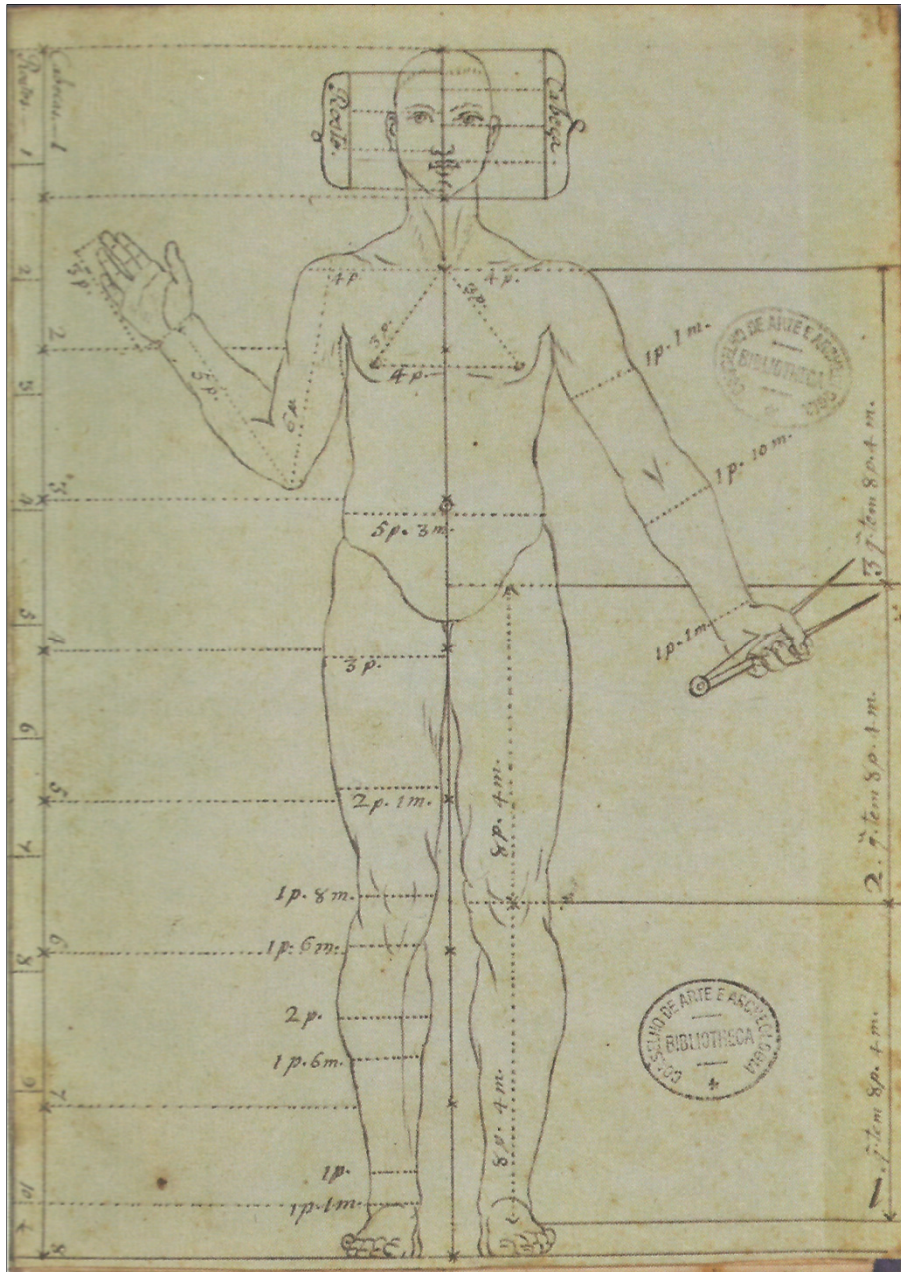


Figura 210. Esquema do *Methodo para saber as principais proporçoens do corpo humano*. (RODRIGUES, 2013: 138)

## Anexo VI - Mapeamentos



	Lacunae a nível da camada de preparação
	Lacunae com vestígios de preparação
	Lacunae a nível do suporte
	Elementos metálicos oxidados
	Fendas
	Vestígios de cera
	Orifícios



Tabela 1. Teste de resistência dos pigmentos

	Azul [base]	Azul [calças]	Carnações rosto	Carnações mão	Verde [túnica]	Verde [int. manto]	Castanho [cabelo]	Preto [botas]	Vermelho [ext. manto]	Vermelho [base]
Água desionizada	XXX	XX	XXX	XXX	XX	XX	XXX	XX	X	X
White Spirit ou (Isoctano)	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX <sup>*1</sup>	XXX	XXX	X <sup>*2</sup>	X <sup>*2</sup>

X – resistência fraca

XX – resistência média

XXX – resistência boa

<sup>\*1</sup> frágil com a fricção

<sup>\*2</sup> melhor do que com a água desionizada

Tabela 2. Teste de solubilidade da sujidade

	Carnações rosto	Carnações mão	Azul [base]	Azul [calças]	Verde	Castanho [cabelo]	Preto [botas]	Ouro	Vermelho	
Água desionizada	X	X	X	X	X	X	X	X	XXX <sup>1</sup>	
White Spirit ou (Isoctano)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Água desionizada + Teepol (gotas)	X	X	X	XXX	X	XXX	XXX <sup>1</sup>	X		
White Spirit + Teepol (gotas)	X	X	X		X			X		
Isoctano + Isopropanol (1:1)	XX	XX	X		XX			XX		
Tolueno + Isopropanol (1:1)	XX	XX	X		XXX			XXX		X – solubilidade fraca
Tolueno + Isopropanol + Água	XX	XX	X							XX – solubilidade média
Água + Álcool (1:1)	XX	XX	X							XXX – solubilidade boa
Água + Álcool + Acetona (1:1:1)	XX	XX	XX							
Água + Álcool + Acetona + Amoníaco (1:1:1:gotas)	XXX	XXX	XX							<sup>*1</sup> frágil com a fricção
Água + Amoníaco (4:1) ou (3:1) ou (2:1)			XXX							<sup>*2</sup> melhor do que com a água desionizada