

REVELAÇÕES

O Presépio de Santa Teresa de Carnide

- 4 CUMPRIDO MAIS DE UM ANO:
O PROGRAMA
DA «SALA DO TECTO PINTADO»
António Filipe Pimentel
- 10 O «PRESÉPIO DE CARNIDE».
DA CASA DA RECREAÇÃO
AO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Anísio Franco e Celina Bastos
- 32 TESTEMUNHOS DE SILÊNCIO.
DIONÍSIO E ANTÓNIO FERREIRA
NO CICLO DOS PRESÉPIOS
SETECENTISTAS PORTUGUESES
Alexandre Nobre Pais
- 54 UMA APOSTA MUSEOLÓGICA
EM PROL DA AUTENTICIDADE
Agnès Le Gac e Isabel Ângelo
- 76 TRATAMENTO DE CONSERVAÇÃO
E RESTAURO DO «PRESÉPIO DE CARNIDE».
ALGUMAS OBSERVAÇÕES
Elsa Murta e Conceição Ribeiro
- 88 OBRAS EM EXPOSIÇÃO
- 94 FONTES E BIBLIOGRAFIA



REVELAÇÕES

O Presépio de Santa Teresa de Carnide

10 de Dezembro 2011 – 26 de Fevereiro 2012



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS

Secretaria de Estado da Cultura

imc

INSTITUTO
DOS MUSEUS
E DA CONSERVAÇÃO

mnaa

Museu Nacional de Arte Antiga

CUMPRIDO MAIS
DE UM ANO:
O PROGRAMA DA
«SALA DO TECTO PINTADO»

António Filipe Pimentel

COM A PRESENTE exposição, dedicada à reconstituição (científica e cénica) do presépio do extinto convento carmelita de Santa Teresa de Carnide, cujas peças ingressariam descontextualizadas, como tantas vezes sucederia com o património de origem eclesiástica, no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, o programa que há mais de um ano se entendeu sediar simbolicamente na designada *Sala do Tecto Pintado* tem já, pode dizer-se, a dimensão estável dos valores fiáveis, singrando com exemplar serenidade pelo seu segundo ano de existência. Assim, inaugurado em inícios do Outono de 2010, com a exposição *Sobre o Trilho da Cor. Para uma rota dos pigmentos* (23 de Setembro a 28 de Novembro), prosseguiria com *Figuras de Género. Presépio e naturalismo em Portugal* (10 de Dezembro a 27 de Fevereiro do ano corrente), *Facciate Dipinte. Os desenhos do Palácio Milesi* (25 de Março a 12 de Junho), *Esplendor Holandês. «O retrato de família» de Pieter de Grebber* (30 de Junho a 11 de Setembro) e *Viagens. O Tesouro da Vidigueira. Lacas Namban e de outras paragens* (21 de Setembro a 27 de Novembro), enquanto, neste início de Dezembro, se abre a mostra *Revelações* – dedicada ao presépio de Carnide – a qual, como é já rotina, haverá de prolongar-se até fins de Fevereiro do ano novo de 2012.

Em companhia de outros tantos catálogos (excepção feita à dupla exposição *Viagens*, que, em razão da sua própria natureza, daria azo a dois, unificados pelo *topos* comum), publicações quase *de bolso*, homogeneizadas no comum grafismo, gémeo da atitude cénica que preside à sucessiva organização da sala (associando a cada edição uma cor simbólica), suceder-se-iam as mostras, sob o *tecto pintado* a que se abrigam, em ritmo pendular, somente entrecortado pelas

necessidades técnicas de desmontagem e montagem. Parece, assim, ser oportuno produzir um balanço do trabalho feito.

Ao desenhar o conceito, idealizara o MNAA materializar um programa expositivo assente numa ideia simples: promover, com ritmo trimestral, um conjunto de mostras onde, mais do que na extensão do discurso expositivo, se apostasse na divulgação de projectos científicos, por assim dizer cirúrgicos, direccionados a temas concretos, originados na investigação que (individualmente ou em rede) nele se desenvolve – e que apoia transversalmente a sua actividade quotidiana – tendo o ponto comum na sua articulação com a valorização do acervo e, por conseguinte, com as áreas de conservação.

Por esse modo se tornava lógico (mesmo que não imperativo) que o respectivo comissariado fosse assumido pelos responsáveis pelas diversas colecções (divulgando o seu labor), do mesmo modo que, colocada a tónica no discurso científico, o espaço físico demonstrativo deixava objectivamente de ser essencial, possibilitando uma declinação do discurso a partir do conjunto das peças consideradas centrais, expostas, com recurso pedagógico às virtualidades fornecidas pelos meios multimédia. Nesse sentido, não somente o respectivo catálogo (o suporte científico) adquiria valor realmente instrumental, como se minimizavam claramente os custos de produção, possibilitando uma expressiva dinamização da programação do Museu e, conseqüentemente, da sua oferta cultural.

Rara sobrevivente explícita da componente vivencial do Palácio Alvor – o embrião donde, em 1884, brotaria o complexo edificado que hoje define o MNAA – com o seu tecto de pintura

perspectivada, a *Sala 41*, por isso designada, na gíria afectiva dos que trabalham na Casa, de *Sala do Tecto Pintado*, afirmou-se, a um tempo por esse *ethos* particular, pela sua prestigiada localização, ser o local azado, mesmo por alguma tradição já sedimentada em tal domínio, para sediar institucionalmente este programa.

Mais de um ano sobre ele cumprido, a *Sala do Tecto Pintado* adquiriu, por seu intermédio, pode dizer-se, a sua vocação tranquila na geografia do MNAA, fidelizando os públicos na fruição das suas exposições: graças, objectivamente, à qualidade técnica e dignidade científica das mostras que aí se sucedem, à regra pendular da sua exibição e, deve dizer-se, à originalidade do modelo – por isso que, seja por meio dos recursos virtuais, seja pela flexibilidade com que, a partir da Sala e da mostra aí concretamente enunciada se mobilizam mais amplos circuitos (com remissão para outros locais ou envolvendo peças da exposição dita permanente e por esse modo convidando à sua revisita), nunca a estreiteza dos limites físicos do seu domicílio confinou ou constrangeu, por qualquer modo, o desenho aí enunciado, de contínuo recriado, na verdade, a cada edição.

Entrado já o segundo ano da sua existência, é, pois, seguramente grato registar uma vitalidade que se exprime mesmo na sua nomeada: por isso que o MNAA não esteve só na sua sedimentação. Exposição a exposição, alargou-se a coroa de parceiros envolvidos, tanto por intermédio da colaboração científica autoral (nacional e internacional), como de centros de investigação, onde é justo reconhecer, pela recorrente disponibilidade, a solidariedade do Departamento de Conservação e Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação. E, de

edição em edição, cresce a lista de projectos em apreciação, averbando-se já candidaturas externas ao respectivo comissariado.

Vogando pois com a tranquilidade das boas rotinas, pode dizer-se que o programa da *Sala do Tecto Pintado* cumpriu com exemplaridade a sua missão: dar a conhecer, a quantos procuram o MNAA, o trabalho discreto dos que nele se ocupam e a centralidade do seu acervo de excepção; afirmar a sua condição de museu-referência, a um tempo no plano museográfico e científico; incrementar a sua oferta cultural, fornecendo aos públicos redobrados motivos para a sua contínua revisita. Ao desvendar a sua segunda exposição de Natal, não é um novo nascimento que somos convocados a celebrar: cabe-nos tão só fruir o sabor refinado das coisas que o tempo validou. Para isso afinal serve um Museu.

O «PRESÉPIO DE CARNIDE».
DA CASA DA RECREAÇÃO
AO MUSEU NACIONAL
DE ARTE ANTIGA

Anísio Franco e Celina Bastos

EM 1640, o correio-mor do reino António Gomes da Mata (1607-1641) (fig. 1), doou, em escritura de 29 de Novembro, «à religião das Carmelitas Descalças da Província deste Reino para fundação de um mosteiro de religiosas da Madre Santa Teresa de Jesus da mesma ordem no sítio de Carnide (...) o jardim do mesmo correio-mór sito em Carnide, compreendendo as casas do dito jardim e seu pomar, todo cercado e murado (...) que por ele tinha sido plantado e formado»¹. A propriedade reverteria, de acordo com uma cláusula do doador, para a sua posse ou dos seus descendentes caso o mosteiro não tivesse efeito ou se não perpetuasse. Queria isto dizer que se o convento não fosse construído, ou por alguma razão fosse extinto, deveriam os terrenos e edifício regressar à posse da família do doador, o que viria a acontecer já no final do século XIX, como veremos mais adiante. A doação inicial concretizou-se, dois anos mais tarde, com a doação feita pelo sobrinho do correio-mor, Duarte Gomes da Mata, das casas e quintal localizadas diante do convento, das quais detinha o usufruto vitalício ².

1 ANTT, Ministério das Finanças, Convento de Santa Teresa de Carnide, de Lisboa, Cx. 1983, Capilha 4.

2 A cláusula encontra-se estipulada no testamento que foi impresso em 1652: «Item mais a horta que està defronte do dito jardim, & as casas com seu quintal junto da horta, gozará meu sobrinho, & herdeiro, o Doutor Duarte Gomez da Matta; & por sua morte deixo as ditas propriedades, horta, & casas ás ditas Religiosas Carmelitas descalças», cf. *Testamento que fez Antonio Gomez da Mata Correyo mor que foi deste Reyno de Portugal*, Lisboa, Na Officina Craesbeeckiana, 1652, p. 99.



Figura 1
António Gomes da Mata
Autor desconhecido,
c. 1630-40
Óleo sobre tela
MNAA, inv. 1639 Pint

Quatro anos depois tinha início a construção do convento, tal como dá conta a inscrição na pedra fundacional: O DUQUE DE AVEIRO, DOM RAIMUNDO. DE LENCASTRE, BOTOU A PRIMEIRA PEDRA DESTE CONVENTO EM 2 DE JUNHO DE 1646, por iniciativa de D. Micaela Margarida de Santa Ana (Maria, 1753: 293)³, filha bastarda do imperador Matias da Alemanha e freira do convento de Santo Alberto, para onde tinha entrado ainda criança e que no cenóbio de Carnide ocupará o cargo de priora, encontrando-se sepultada na capela-mor da igreja do templo.

Esta acção do correio-mor deverá ser entendida num contexto de devoção da corte, que apoiava iniciativas como as da Madre Micaela. A necessidade de afastamento das mundanidades cortesãs em prol da vida contemplativa, tendo como modelo a vivência dos santos, levou a que alguns elementos da casa real e da mais alta aristocracia quisessem integrar estas comunidades ou patrocinar a sua fundação. O retiro e verdadeiro exemplo de virtudes que se vivia nos conventos carmelitas provocaram na sociedade seicentista um movimento de apoio à proliferação de casas que seguiam a rigorosa reforma da regra carmelita levada a cabo por Santa Teresa de Jesus, tendo-se verificado a fundação de diversos cenóbios da ordem

3 Conserva-se a autorização do Geral da Ordem para a fundação do cenóbio em Carnide, obtida em 1640, cf. ANTT, Carm. Desc., Santa Teresa de Jesus de Carnide, Mç. 3.

por iniciativa régia, como o convento do Corpus Christi de Lisboa fundado pela rainha D. Luísa de Gusmão, ou por figuras importantes da corte, entre as quais o já referido correio-mor, António Gomes da Mata, ou o duque D. Raimundo de Lencastre que lançara a primeira pedra do convento de Carnide e que em Aveiro fundaria, em 1658, o cenóbio de São João Evangelista⁴.

O apreço e a dedicação da casa brigantina à reforma teresiana ditou a D. João IV a escolha do convento carmelita descalço de Carnide para mandar educar a sua filha, D. Maria, que aí entrou com onze anos, a 25 de Março de 1650 (Sousa, 2007, VII: 142-144) e aí viveu recolhida até à sua morte em 1693. A sua atitude de desapego pela vida cortesã tornou-a estimada pela corte, sobretudo pelo irmão D. Pedro II e pela rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, que a visitavam no seu recolhimento. A expensas suas⁵ edificou-se a igreja (retábulos, alfaias, coro, etc.) tal como se pode ler em inscrição latina numa lápide que ainda hoje existe num cunhal da fachada do templo MARIA JOANNIS LUSITANIAE REGI FILIA HOC OPUS STRUXIT ANNO MDCLXII (MARIA, FILHA DE D. JOÃO III, REI DA LUSITANIA CONSTRUIU ESTA IGREJA NO ANO MDCLXII)⁶ (fig. 2). Tor-

4 Apesar da fundação ter sido em cumprimento da vontade de D. Brites de Lara e Meneses, de quem foi herdeiro, foi a sua devoção à Ordem que levou o Duque de Aveiro a cumprir este encargo, tanto mais que o prazo de três anos imposto para a fundação havia já sido ultrapassado (cf. Jesus, 1962., p. 123).

5 Informa-nos António Caetano de Sousa que D. João IV estimava esta filha a quem deu estado, dando-lhe mais de 50 mil cruzados para compor a sua casa, a par de uma comenda e vilas (cf. Sousa, 2007, VII, p. 142), o que lhe permitiu a construção de um templo como o de Carnide, à época celebrado pela exuberância dos altares, pinturas, azulejos, alfaias, etc.

6 Funda igualmente em Carnide o convento de São João da Cruz, de carmelitas descalços, cf. ANTT, Carm. Desc., São João da Cruz de Carnide. Liv.



Figura 2

Fachada do Convento
de Santa Teresa de Carnide
Desenho de A. Pedroso
(in Luiz Gonzaga Pereira,

Monumentos sacros de Lisboa em 1833)

nou-se padroeira da igreja, por escritura pública de 1664⁷, o que lhe reservava o espaço da capela-mor, cruzeiro e capela colateral para sua sepultura e dos seus herdeiros e sucessores, espaço esse onde se encontra igualmente a sepultura da fundadora do convento, debaixo da grade do coro baixo⁸. D. Maria será sepultada no coro baixo em túmulo que ainda hoje existe, encomendado pelo irmão, D. Pedro (a quem deixa o padroado da igreja), no qual uma inscrição latina recorda a sua ascendência régia. Será a pedido de D. Pedro que D. Maria educará em Carnide a sobrinha, D. Luísa, filha ilegítima do irmão, que virá a casar com o Duque de Cadaval (Conceição, 1823: 30).

A protecção feminina da casa real à ordem e à rede de conventos carmelitas que se irão alastrar pela capital e por todo o país, iniciara-se com D. Luísa de Gusmão,

1, *Livro da Fundação do Real Convento de Carnide de Carmelitas Descalços de que hé fundadora & Padroeira a Sereníssima Senhora D. Maria filha do Sereníssimo Rey & Senhor D. João o 4 Restaurador da Liberdade Portugueza, y verdadeiro Pay da Pátria, Anno de 1681.*

7 ANTT. Carm. Desc., Santa Teresa de Jesus de Carnide, Mç. 3.

8 Idem, *ibidem*.

em 1642, quando esta se tornou padroeira da Província de Carmelitas Descalços, protecção que se estendia às rainhas suas sucessoras. Esta sua devoção levava-a a eleger o convento carmelita de Carnide para aí se recolher quando, em 1661, decidira abandonar a regência do reino e a Corte. Contudo, apesar de ser esta a sua primeira vontade, a presença de D. Maria contrariava o seu afastamento da vida de corte, pelo que, afastada a escolha do Convento de Santo Alberto, acabou por se recolher no mosteiro de agostinhas descalças, conhecidas como Grilas, em Xabregas⁹. A determinação da mulher de D. João IV servirá de mote aos futuros apoios que a casa real vai manter ao longo dos séculos às casas carmelitas e ao convento de Carnide. Habitualmente visitado pelos monarcas da casa de Bragança, terá sido aí que, em 1760, a futura rainha D. Maria I formulou o voto ao Santíssimo Coração de Jesus, perante a imagem que se venerava no convento, de fundação de uma igreja e convento para religiosas reformadas da regra de Santa Teresa caso lhe fosse concedida a

9 «My inclinacion me dita, que el Convento sea de Santa Theresa, a esto digo que en Carnide ay dificultad de D. Maria, no porque yo no viviera donde ella, la vida sin ninguna moléstia que esso mi diera, pero que me encuentra el modo de vida que apestisco de excluirme de todo o trato, y comunicacion de gente , y estando a la vista, algun contemporizar hade haver entre las dos, porque ella no faltara a la ocasion que es de obligacion tratarme, y faltar yo ala corespondencia no parece bien, y tal ves se alguna justa ocasion, en my viere tristeza, mal semblante, nacido de muy deversa causa podra ser, que entendiese era com ella el enfado, y ya se ocasiona de aqui, no vivir yo com el descuido que quiziera, en las Carmelitas de S. Alberto, my ase dificultad la limitacion de Caza, y parece que quien sale de enparedada, y busca un retiro onde passar lo restante de su vida, que es bien que haga elecion de lugar hancho y ameno, vista de mar ala qual soy muy inclinada; si de Santa Theresa salgo, y a Santo Domingo me acojo como parienta dezemparada», cf. Sousa, 1745, IV, p. 788.

graça de gerar um herdeiro (Jesus, 1945: 17)¹⁰. Cumprido o seu voto, será do carmelito de Carnide que a 6 de Junho de 1781 sairão as fundadoras do convento da Estrela, escolhidas entre as várias freiras da comunidade, sendo a milagrosa imagem igualmente conduzida para o novo cenóbio (Cidade, 1926: 9 e 31-32). Será ainda em Carnide, nos mosteiros descalços de Santa Teresa de Jesus e de São João da Cruz, que a monarca mandará construir «duas magnificas e custozas Capellas (...) para n'ellas ser adorado o Santíssimo Coração de Jezus» (Cidade, 1926: 14).

A observância da regra carmelita descalça da reforma de Santa Teresa, com imposições que se estendiam à arquitectura dos edifícios, designadamente a grossura das paredes e a localização das janelas (viradas para o interior da clausura ou com grades quando abertas para a cerca), determinava uma vivência própria que impunha ritmos e usos, mas também a própria distribuição dos espaços. Nos diversos carmelos fundados reproduziam-se, assim, práticas idênticas, com frequências e comportamentos diários e sazonais. Apesar da regra de Santa Teresa desaprovar a casa comum do lavor «por fugir os danos da lingoa», impondo a reclusão de cada religiosa na sua cela, de modo a cumprir

10 J. da Costa Lima publica as memórias de uma carmelita da Estrela no ano de 1899. Nessas memórias surge a referência a um oratório mandado edificar pela rainha em Carnide: «Foi o ano que achando-se a piedosa rainha D. Maria I sem sucessão, com notável desgosto seu e de todo o Reino, num dos muitos dias que para desafogo de sua real piedade e de seu singular amor às filhas de Santa Teresa de Jesus, em Carnide, fazendo oração, na capela do Santíssimo Coração de Jesus, que ela mesmo fez edificar junto ao coro alto do mesmo Convento, fez voto ao Santíssimo Coração de Jesus (...)», cf. Jesus, 1945, p. 17, cit. por Saldanha, 2008, p. 14.

obrigações como a meditação e o silêncio¹¹, após o jantar e a ceia eram permitidos alguns breves momentos de convívio «para alívio do trabalho do dia, & dar à inclinação natural, que temos de nos comunicar, alguma larga, se juntavão todas depois de comer, assi ao jantar, como à noite, cada vez por espaço de huma hora com sua rocas, ou almofadas, a ter recreação & fallar humas às outras» (Anna, 1657: 159). Por isso, nos conventos femininos carmelitas regista-se a existência de uma sala, o mais afastada possível dos espaços litúrgicos, que se destinava exactamente a este convívio e aos trabalhos de labor de onde saíam algumas esmeradas obras de agulha que serviam para venda e algum sustento da casa. Neste espaço de trabalho, mas também de recreação, a comunidade procurava «alívio» para o cansaço provocado pelas vigílias e penitências impostas pelas festividades. Era por altura de uma dessas festividades, o Natal, que se exibiam os presépios habitualmente guardados em armários ou maquinas, providas de cortinas quando envidraçadas. A existência e presença de presépios em conventos femininos da ordem dos carmelitas descalços parece ser uma constante, pelo menos a avaliar por aqueles que chegaram aos nossos dias. O convento

11 Regra, 1791, Cap. XII, p. 126. Neste capítulo, que trata «Do silêncio e recolhimento nas celas» a regra impunha que, nas celas, as religiosas observassem silêncio desde Completas até fim de Primas do dia seguinte. Aí deveriam meditar de dia e de noite.

de Santo Alberto tinha dois presépios¹², Carnide outros dois¹³, o carmelo de Santa Cruz do Buçaco tinha um altar com a Sagrada Família no século XVII, que hoje se guarda Museu de São Pedro da Palhaça (Pais, 2003: 36), e lá se conserva ainda um presépio de Setecentos (Pais, 2007: 58), guardado num armário. Culmina esta tradição com a construção do monumental presépio do convento do Sagrado Coração de Jesus da Estrela, encomenda da monarca, que se expunha numa sala especial, «a casa do Presépio», situada no segundo piso do claustro sudoeste (Pais, 2004: 17). Se no primeiro convento feminino da ordem, o de Santo Alberto (de que resta apenas a igreja, hoje integrada no edifício do Museu Nacional de Arte Antiga), o presépio localizava-se na casa da recreação, fechado numa maquineta envidraçada com

12 «Nº 73 Um presépio avaliado em cem mil reis»; nº 122 do inventário «Um presépio (pequeno) com figurinhas de barro – avaliado em três mil réis», cf. ANTT, Ministério das Finanças, Convento de Santo Alberto de Lisboa, Cx. 1986, *Inventário dos bens do convento*. 1890. O segundo destes presépios pertence ao MNAA, com o nº de inventário 215 e encontra-se depositado no Convento da Madre de Deus, Museu Nacional do Azulejo. O primeiro poderá tratar-se daquele que hoje se conserva na Igreja da Anunciada (Pais, 2007, p. 58-62) pois sabe-se por tradição oral que este veio de uma casa religiosa da linha do Estoril. Uma das últimas pupilas que habitou o convento de Santo Alberto e depois os carmelos dos Olivais e de Espanha (Ronda) e finalmente, quando regressa a Portugal, o do Monte Estoril, Maria Teresa dos Anjos, afirma, nas suas memórias que muitas peças existentes no convento saíram de Santo Alberto levadas pelo patriarcado com destino à Igreja de São José de Lisboa à Anunciada (Anjos, s/d). Daí poderão ter transitado para a Igreja da Anunciada.

13 Neste convento, na sala «recreação, ou do labor», guardava-se um outro presépio pequeno, com o Menino Jesus, que pertencia a uma pupila, cf. ANTT, Ministério das Finanças, Convento de Santa Teresa de Carnide de Lisboa, Cx. 1983, Capilha 2.

cortinas no interior que o ocultavam e se descerravam no ciclo do advento, em Santa Teresa de Carnide, o presépio, igualmente guardado na sala do lavor ou da recreação, encontrava-se num armário cujas portas se abriam nesta ocasião festiva. Esta prática é descrita por uma das últimas pupilas que habitou o convento de Santo Alberto, Maria Teresa dos Anjos, que descreve a «salla da recreação» da seguinte forma: «é uma salla esplendida tem 9 Portas 2 de intrar e duas de sair, 4 de sacáda que deitavão paro jardim e uma que deitava para a Portaria, ó seja para baxo para a Porta Reglar. Ai tambem era adonde estaba o Presepio com as suas Portas de Vidrio e cortinas brancas por dentro para estarem cerradas todo o anno e em seu tempo abertas» (Anjos, s/d). Também em Santa Teresa de Carnide a sala da recreação situava-se no primeiro andar, ao fundo de uma sequência de dezanove celas, o dormitório. A descrição feita pelo prior de Carnide aquando do inventário de 1859 descreve este espaço, dando conta da presença do presépio: «ao Norte deste corredor esta a casa do lavor, ou da recreação, guarnecida de alguns paineis, com quatro janellas com grades de ferro, uma para o Poente e três para o Norte, sendo a mesma casa assoalhada, com tecto de madeira e rodapé de azulejos. Há na mesma casa um presépio e ao lado do sul della duas capellas ambas de abbobada de tijolo»¹⁴.

A contenção a que a regra obrigava, conhecia nestes dias algum alívio, certamente estimulado pela exibição dos presépios. Os detalhes vivificados das figuras moldadas em linhas dinâmicas, que pareciam animar-se a qualquer momento, davam

¹⁴ Idem, *Ibidem* 4, Doc. 33, *Minuta do Inventario dos bens do Convento das Religiosas de Santa Thereza de Carnide*, 1859.

à comunidade uma visão artificial da vida do mundo exterior. Para compreendermos o efeito encantatório provocado pelas figurinhas moldadas em barro devemos atentar na descrição que Gabriel Pereira deixou nos relatos da temporada que passou em Carnide, no final da década de 1890: «As figuras do presépe são de barro cosido, colorido e também dourado, finas esculturas em grupos e scenas bem combinadas. (...) A scena principal é a do presépe, o Menino Jesus sobre as palhinhas entre a Virgem e S. José. Proximo o grupo vistoso, opulento, dos reis Magos. Ali a noticia, a grande nova aos pastores, além a fuga para o Egypto. Entre estes grandes grupos, outros scenas, as da vida popular tão interessante n'estes presépes antigos que sabiam combinar engenhosamente a vida humana com o sublime ensinamento religioso; de modo que hoje estes presépes além de todos os valores antigos da significação religiosa, e de merecimento artistico, teem para nós a importancia de documentos da vida popular; quantas vezes mesmo se encontram aqui notas, figurinos, por exemplo, que em nenhuma outra parte se topam.

N'este de Carnide entre os grupos ao divino das scenas da infância do Menino ha alguns episodios profanos extraordinariamente executados: um grupo de populares sapateia a um lado com toda a bizzarria; n'uma especie de gruta, a fugir da luz, dois homens jogam absorvidos; perto passa um cego tocando sanfona; e camponezes alegres, com ovos, gallinhas, perdizes, coelhos...

Superior a tudo isto, em posição muito bem calculada para a perspectiva, um grande grupo de anjos cantando e tocando orgão, violas, e violão, e superior ainda a este grupo brilhante um anjo gentilissimo com a fita onde se lê *gloria in excelsis*, entre

frescos e risonhos rostos alados de cherubins. N'essas figuras de impecável esculptura ha mais porém, ha em alguns grande expressão e movimento; o espanto dos pastores, a magestade bondosa dos reis, o enlevo musical do cégo, a furia nervosa dos jogadores, o entusiasmo dos populares no seu fandango rijo, são d'um encanto irresistivel, qualquer d'esses grupos é de per si uma obra d'arte». (Pereira, 1910: 91-93).

Entre os seus vários relatos sobre Carnide e o cenóbio, interessa especialmente para o presente estudo este, do dia de Santo António de 1898, em que Gabriel Pereira obteve licença para ver algumas salas do convento, numa época em que o convento de Carmelitas descalças tinha já sido suprimido. Nele alertava para o perigo em que se encontrava o presépio: «Como isto chegou até nós, Santo Deus, atravessando estes tempos de progresso, de luzes, de leilões! bemditas as santas senhoras, tão singelas e honestas, que teem sabido conservar essa preciosidade. Cuidado com os amadores! Com os poderosos, espirituosos e curiosos; é preciso conservar esse lindo presépe.» (Pereira, 1910: 93). Efectivamente, por esta data o convento tinha já sido extinto por morte da última religiosa, a madre Matilde Maria de São José, no dia 31 de Julho de 1891, mas continuava habitado pelas pupilas que protegiam o seu património móvel, a que não fora certamente alheio o abaixo assinado enviado ao rei, em 1891, pelos habitantes de Carnide, pelos oficiais, professores e empregados do Real Colégio Militar «e mais benfeitores e devotos das religiosas portuguesas filiadas na Ordem das Carmelitas de Santa Teresa de Carnide»¹⁵, solicitando a permanência das pupilas

¹⁵ Idem, *ibidem*, Capilha 4.

no convento. O edifício, a igreja, a cerca e a quinta do convento foram entregues provisoriamente, por decreto de 8 de Maio de 1893¹⁶, à Associação Auxiliar das Missões Ultramarinas para serviço do instituto das Irmãs de São José de Cluny (aí estabelecidas desde 1882). De forma a garantir a permanência da antiga família religiosa (formada pelas pupilas e criadas das antigas freiras de Santa Teresa), foram reservadas algumas áreas do edifício do convento às pupilas que nele habitavam¹⁷, nas quais se incluía todo o pavimento superior, à excepção das três primeiras celas à entrada. Desta forma, as religiosas continuavam a poder usufruir do seu presépio de figuras de barro, apesar de, pela mesma data, este ter sido entregue em depósito, com as alfaias, vasos sagrados e mais objectos do culto divino, ao prior da Igreja de São Lourenço de Carnide, sendo então descrito como «um presépio grande com figuras de barro»¹⁸. Para o Museu Nacional de Bellas Artes haviam sido já escolhidos alguns objectos, maioritariamente paramentos, pratos, móveis, porcelanas, faianças, cinco pinturas, um tapete persa, uma tapeçaria e esculturas em marfim¹⁹. Talvez por se ter consciência da importância que o

16 Diário do Governo, nº 106 de 12 de Maio de 1893.

17 ANTT, idem, Capilha 3, *Auto de entrega provisória das casas, igreja e cerca do suprimido Convento à Associação das Missões Ultramarinas* (por Decreto de 8 de Maio de 1893) em 23 de Janeiro de 1894.

18 ANTT, idem, *Auto de entrega em depósito, das alfaias, vasos sagrados e objectos de culto divino do suprimido Convento de Santa Teresa de Carnide ao reverendo prior da freguesia de São Lourenço do mesmo lugar*. 20 de Dezembro de 1893.

18 ANTT, idem, *ibidem*.

19 ANTT, idem, Capilha 4, doc.36, *Auto de entrega dos objectos do espolio do suprimido convento de Santa Thereza de Carnide, que, em tempo e precedidas as devidas formalidades, foram escolhidos para o Museu de Bellas Artes*. 1893;

presépio tinha para a comunidade, não o transferiram, nessa data, para o museu.

Contra a tomada de posse pelo Estado do edifício do Convento de Carnide e a sua entrega provisória às Missões Ultramarinas, avançou a Marquesa de Penafiel e depois o seu filho, o Conde de Penafiel, com uma acção especial contra o Estado de modo a reaver a posse e domínio do convento, fundamentando-se na cláusula de reversão da doação que, como vimos, tinha sido acautelada pelo seu antepassado António Gomes da Mata²⁰. Em 1897 o edifício era restituído à posse do agora Marquês de Penafiel que, apesar de ter obtido o mandado de posse e despejo, num acto cavalheiresco informou da situação a Superiora do Instituto e a Direcção da Associação²¹. Passaram então as irmãs da Missão do Padroado Ultramarino a pagar uma renda de quinhentos reis ao referido titular. Em 1902 a Associação Auxiliar da Missão Ultramarina, presidida pela marquesa de Rio Maior, tentava obter um avultado empréstimo para compra de parte do convento²².

A implantação da República, que de novo impôs a extinção das ordens e das congregações religiosas, veio abalar a situação, tendo as irmãs de São José de Cluny abandonado o país (Villares,

AMNAA, Lv. 56, *Copia das relações que existiam na secretaria do Museu Nacional de Bellas Artes dos objectos que pertenciam aos supprimidos conventos*. Lisboa 9 de Janeiro de 1906, p. 20 (*Relação dos objectos do supprimido convento de Santa Theresa de Carnide, escolhidos para o Museu Nacional de Bellas Artes*)

20 ANTT, idem, *ibidem*, Capilha 1.

21 Idem, *ibidem*.

22 ANTT, Arquivo das Congregações, Mç. 13, Mct.1, *Relatório e contas da Gerência dos anos de 1898 a 1901 apresentado pela Direcção da Missão Ultramarina*, Typographia Católica, 1902.



Figura 3
«O Sr. Dr. Afonso Costa
despedindo-se das irmãs
de São José de Cluny»
Fotografia de Joshua Benoliel
(in *Ilustração Portuguesa*,
n. 245, 31 Outubro 1910)

2003: 191) (fig. 3). O imóvel, após ter passado por vários proprietários, pertence hoje à confraria de S. Vicente de Paulo.

Finalmente, em 1913 o Museu Nacional de Arte Antiga requisita um conjunto de peças do extinto convento de Carnide, que deram entrada em Outubro desse ano. Da memória do presépio restará no edifício de Carnide apenas o armário (fig. 4), encastrado na parede com as portas que o protegiam e que mereceram, também elas, a atenção de Gabriel Pereira, pela policromia que então revestia as suas faces interiores: «teem o lado interior com ornamentos dourados sobre fundo preto, imitando charão antigo, pintura feita por uma freira, segundo a tradição conventual» (Pereira, 1910: 91).

Da relação de obras entradas não fazia parte o presépio²³. Contudo, uma lista manuscrita dos «objectos entregues ao Exmo. Sr. José Queiroz em 6 de Julho de 1915» identifica as peças «do Presepio de Sta. Theresa de Carnide, em Barro»²⁴ num total de trinta e duas peças, das

²³ AMNAA, Lv. 81, *Entradas. Nº 1, Objectos, procedentes de conventos e Egrejas*, pp. 105-107.

²⁴ AMNAA, Lv. 48, *Incorporações de objectos pertencentes aos bens de igrejas* (1916).

quais fará conferência o conservador José Queirós. As peças, agora desirmanadas, haviam recolhido a um depósito que funcionava no convento do Sacramento de Alcântara, onde terão sido marcadas com um pequeno selo circular. Por isso o presépio terá saído do convento de Carnide em data anterior e sido recolhido no convento de Alcântara, onde se guardavam peças de outros conventos, a par de objectos pertencentes ao cenóbio do Sacramento, a partir do qual deram, posteriormente, entrada no Museu. A passagem das peças pelo convento do Sacramento irá estabelecer uma verdadeira confusão²⁵, pois estas peças vindas de Carnide receberam vários selos, desde o selo com a palavra «Sacramento» e um número de ordem ao da conferência pelo conservador, com a respectiva data e assinatura e o número da listagem que elaborou, distinto do do Sacramento. Como o convento do Sacramento de Alcântara tinha, também ele, um presépio²⁶, facilmente se confundiu com o de Carnide. Curiosamente, Diogo de Macedo, após uma visita à exposição realizada no Museu em



Figura 4
Armário
que continha o presépio
no Convento de Santa
Teresa de Carnide
(actual Confraria de São
Vicente de Paulo)

25 Já em 1925 Luís Chaves publica imagens do presépio de Carnide com uma legenda que o identificava como proveniente do Sacramento (Chaves, 1925, est. VI e VIII)

26 ANTT, Ministério das Finanças, Convento do Santíssimo Sacramento de Alcântara, Cx. 1984, Capilha 1 Inventário dos bens do Santíssimo Sacramento. 1892, f. 51v: «Um presepio com boas esculpturas em barro, mas um pouco estragado», então avaliado em 250 mil reis, valor elevado que nos dá uma ideia da dimensão e da importância do conjunto de que hoje o Museu Nacional de Arte Antiga guarda cerca de doze peças.



Figura 5
Figuras de Presépio
(in R. Berliner,
Denkmäler der
Krippenkunst, 1930)

1938, na qual figuraram peças dos dois conventos, então identificadas como pertencentes ao presépio do Sacramento, levanta a hipótese de muitas das peças serem, de facto, provenientes de um convento de Carnide, provavelmente do de Santa Teresa, uma vez que algumas ostentavam, segundo ele, etiquetas em que se lia «Carnide» (Macedo, 1940: 31). Pouco depois, abandona esta tese após a leitura da descrição do presépio feita por Gabriel Pereira, na qual não encontrava correspondência nas peças guardadas no MNAA (Macedo, 1941: 436-437). Apesar de se ter aproximado da solução, este acto de retracção fá-lo agora cair no erro comum. De facto, as figuras tal como Gabriel Pereira as descreve existem ainda hoje nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, designadamente o «grande grupo de anjos cantando e tocando órgão, violas, e violão» (cat. 8), «um anjo gentilíssimo com a fita onde se lê *gloria in excelsis* entre frescos e risonhos rostos alados de cherubins» (cats. 7 e 26-38), (...) os pastores (cats. 11-14), os reis (cat. 17), o fandango de populares sapateando (cat.

21), um cego tocando sanfona (cat. 15); «camponeses alegres, com ovos, gallinhas, perdizes, coelhos». Contudo, não deram entrada no museu nas andanças em que se viram envolvidas as peças desirmanadas, o grupo onde «n'uma especie de gruta, a fugir da luz, dois homens jogam absorvidos», bem como a «fuga para o Egypto».

Apesar de se guardar nas colecções do MNAA desde 1913, nunca houve uma tentativa criteriosa e científica de reconstituição integral do presépio ainda que as suas figuras moldadas em barro tenham merecido, desde pelo menos 1930, a atenção dos maiores especialistas mundiais na matéria, como Rudolf Berliner (Berliner, 1930, Est. XX,3; XX,5; XX,6; XX,8) que reproduz dois grupos de pastores em adoração ao Menino, a Anunciação aos pastores, a cavalgada dos Magos e os fandagueiros no seu Corpus Monumental dos presépios europeus (fig. 5).

Na marcante exposição «Barristas Portugueses» (Barristas, 1938) promovida pela Academia de Belas Artes no Museu das Janelas Verdes no Natal de 1938 (fig. 6), as peças do presépio do Carnide surgiam, como vimos, misturadas com as do



Figura 6
Presépio
Exposição «Barristas Portugueses»,
inauguração MNAA,
24 Dezembro 1938



Figura 7
Figuras de Presépio
Fotografia
de Mário Novais
Exposição no MNAA,
Natal de 1957

Sacramento e o conjunto era designado sob o nome deste último convento.

Em 1957 voltam a juntar-se algumas das peças de Carnide, de novo identificadas como pertencentes ao presépio do Sacramento, distribuindo-se agora as figuras por um espaço alargado mas sem se tentar recolocar as peças nas suas posições iniciais e acrescentando-se-lhe algumas peças de diversos presépios (fig. 7). Noutra exposição, realizada por altura do Natal de 1983, juntaram-se figuras do presépio de Carnide (ainda designado como do Sacramento) com as da Madre de Deus, de São Vicente de Fora, do convento do Desagravo, de Santa Joana e de um presépio proveniente da Academia de Belas Artes.

Mais recentemente, Sérgio Guimarães Andrade (Andrade, 1989: 383 e 385) refere o presépio de Carnide, destacando-o pelo seu fôlego criativo, pelas figuras movimentadas, soltas nos panejamentos e cabelos com a sua policromia rica.

Pelo seu valor escultórico inquestionável, algumas destas peças serão apresentadas, isoladas, na exposição permanente no Museu Nacional de Arte Antiga desde 1991 até 2009. No ano seguinte, parte das figuras do presépio de Carnide figuraram na exposição «Esculturas de Género. Presépio e Naturalismo em Portugal», identificadas como provenientes de Carnide. Graças à lista elaborada pelo conservador José Queirós, com a descrição dos vários grupos e a respectiva numeração, foi finalmente possível identificar as peças do presépio de Carnide, tanto mais que os números desta lista ainda permanecem nos selos que se conservam na grande maioria das peças.

A presente exposição tem como objectivo a reconstituição deste presépio tal como existira em Carnide, de onde terá saído há quase cem anos. Todas as 38 peças que agora se apresentam sofreram trabalhos de restauro efectuados por duas equipas, uma do Departamento de Conservação e Restauro do IMC, liderada por Elsa Murta, e outra do Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, constituída pela Professora Agnès le Gac e pela mestranda Isabel Ângelo. Procedeu-se à reintegração das peças sem, contudo, lhes retirar os vestígios deixados pelo tempo e pelas vicissitudes por que passaram.

Por não existir qualquer fonte iconográfica que garanta a forma como estava inicialmente montado o presépio em Carnide, a «reconstituição» foi feita por comparação com outros presépios, nomeadamente um exemplar encerrado numa maquina pinta-da de azul que se conserva numa colecção particular (Pais, 2007), e em conformidade com as dimensões e a escala das figuras, isto é, a acomodação das peças no interior do armário que ainda hoje

existe no convento em Carnide, tendo em conta a perspectiva exigida pela proximidade do olhar e o horizonte que se pretende longínquo. Estes elementos, a análise das peças e a descrição de Gabriel Pereira permitiram elaborar o esquema da disposição das peças no armário que as albergava no convento, isto é, um espaço rectangular ao alto, com quase 2 metros de altura, 1,34 metros de largura e uma profundidade de cerca de 60 centímetros. Assim, a cena principal da Natividade estaria enquadrada por um arco em ruínas ao gosto clássico, com colunas da ordem jónica. Dentro da «gruta», uma glória de anjos músicos ocupava o vão do arco, no exterior do qual, para além do anjo que acima da Natividade segurava uma filactera, estariam os dois grupos de pastores em adoração, de grande escala. Estas figuras de primeiro plano destacam-se pela sua dimensão em contraponto com as restantes cenas que de acordo com a perspectiva, habitual nos presépios portugueses, deveriam situar-se em escalão mais elevado. Logo acima do arco teria de surgir a cavalgada dos reis magos e sua comitiva, um pouco acima a Anunciação aos pastores e, na linha do horizonte, o casario de Belém. Lateralmente a esta composição ascensional encaixavam-se as cenas secundárias de que chegaram aos nossos dias apenas um rapaz que espreita entre duas colunas, o homem da sanfona com um rapaz, os fandagueiros e a matança do porco. Contudo, sabemos pela descrição de Gabriel Pereira que o conjunto contava com um grupo de jogadores e uma fuga para o Egipto. Importa ressaltar que apesar da escala de certas figuras o presépio não tinha dimensões excessivas e organizava-se numa composição vertical de modo a caber dentro de um armário que estaria fechado todo o ano, sendo apenas descerrado por altura do Natal.

É precisamente este efeito provocado pela revelação de algo permanentemente reservado que se pretende reviver nesta exposição. Apesar da encenação da Natividade ter perdido o seu «torrão» original e ser hoje reconstituída com os apetrechos da moderna museografia, tal efeito será tanto mais conseguido quanto mais se aproximar da disposição original em que as peças se encontravam, fazendo com que o diálogo entre as expressões de cada uma das figuras moldadas em barro seja retomado. Na verdade, recupera-se assim a verdadeira vivência da epifania que representavam estas composições escultóricas, em que cada um dos espectadores funcionava como um adorador e testemunha do nascimento do Salvador.

TESTEMUNHOS DE SILÊNCIO.
DIONÍSIO E
ANTÓNIO FERREIRA
NO CICLO DOS PRESÉPIOS
SETECENTISTAS PORTUGUESES

Alexandre Nobre Pais

HOJE, ao usufruirmos do prazer de contemplar os grandes presépios de barro setecentistas, é difícil perceber que estas obras não teriam, à época, o estatuto de criação artística que ganharam com Joaquim Machado de Castro, já no início do século XIX. Antes deste autor, justamente celebrado, mas excessivamente sobrevalorizado no que se refere ao número de presépios que terá executado, a manufatura de figuras para estas cenografias não era, usualmente, ocupação de escultores, sendo considerada na generalidade uma produção de «curiosidades»... Esta ideia surge expressa, entre outros, no texto do Padre Manuel do Portal, de 1756, relativo ao presépio do convento das Necessidades, onde se menciona que o seu autor era «o Clerigo de Setubal nesta materia insigne, que abaxo de hum curioso chamado Dionisio ninguem o excede» (Ferrão, 1994: 301)¹. Segundo Rafael Bluteau, o emprego da expressão «curioso» remete para a ideia de «amigo de saber coisas que lhe não importão» (Bluteau, 1712: 642)², definição esclarecedora acerca do emprego deste adjectivo associado ao trabalho dos presépios e que nos permite perceber que estas obras eram, muitas vezes, um produto que não correspondia à actividade principal dos seus executantes.

Esta questão, que pode parecer pouco importante, poderá ser a explicação para a escassez de referências a autorias de presépios, fenómeno tanto mais importante quanto sabemos terem existido numerosos núcleos escultóricos de *natividades* – alguns ainda sobrevivem em colecções públicas e privadas – dos quais

1 *Descrição da Casa das Necessidades pelo padre Manuel do Portal da Congregação do Oratório de Lisboa*, cit. por Ferrão, 1994, p. 301.

2 Bluteau, Raphael, *Vocabulário portuguez e latino*, tomo II, Coimbra, Collégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.

não se conhece a responsabilidade da sua criação. Não obstante e anteriormente ao grande *Ciclo dos presépios* portugueses, há alguns, raros, registos de pessoas cuja ocupação principal estaria relacionada com a manufactura destes conjuntos – ainda que não mencionadas como escultores ou imaginários –, como João Varejão, que na Lisboa de 1628 fazia «*feguraz e pastorinhos p^a hos Presepios*»³ (Livro 342, 1628: fl. 81v).

Do tempo que antecede o reconhecimento que Machado de Castro deu à manufactura de presépios, o nome que se destaca é o de António Ferreira. Seguramente mais influente que o seu sucessor e provavelmente determinante na criação de uma matriz de personagens que se vão repetindo em *natividades* de autorias diversas ao longo de todo o século XVIII e que influenciaram o próprio autor da *Estátua equestre de D. José I*, não deixa de ser surpreendente o pouco que se conhece acerca do homem e da sua obra. A sua memória documental tem como suporte três fontes principais – um comentário feito por Joaquim Machado de Castro⁴, uma sucintíssima biografia de Cyrillo Wolkmar

3 João Varejão, que habitava na Rua de Santo Estevão, em Alfama, é mencionado na sequência de diversas denúncias contra a sua mulher Isabel Dias, que mantinha uma ligação de um ano com o Padre Pero da Silveira, que «*tem hu jeito num olho*», morador na Rua Direita de Santo Estevão, também em Alfama. Este caso deu azo a diversas queixas onde Varejão é sempre mencionado como aquele que «*fas hos pastores e figuras do presepio*» ou mesmo o «*homê que fas brinquos p^a presepios*». Cf. Livro dos termos da Devassa da Visita à cidade de Lisboa, 1702, Arquivo Histórico Patriarcado de Lisboa, Livro 342, fl. 63, 77, 81v, 82 e 83. Desejamos agradecer ao Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, nomeadamente o seu responsável, Dr. Ricardo Aniceto, e às Dras. Teresa Ponces e Alexandra Xisto, todo o apoio facultado.

4 «*O nosso Escultor Antonio Ferr^a teve uma propensão decidida, e hum merecimento distincto no genero Pastoril. O Presepio executado por este Artista, que se acha no Convento da Cartuxa, he huma peça de grande valor, e estima; assim pela*

Machado e uma menção citando um documento cujo paradeiro era, até recentemente, desconhecido. Se para o responsável pelo programa escultórico da Basílica da Estrela, a obra de maior merecimento e que ele destaca da produção de António Ferreira é o desaparecido conjunto da Cartuxa de Laveiras, é através de Wolkmar Machado que sabemos que o seu pai, Dionísio Ferreira, «*também era práctico na plástica*» (Machado, 1823: 256). Na referência biográfica que lhe dedica, Wolkmar Machado refere ainda que «*as obras do filho são os presepios da Cartuxa, da Madre de Deus*» (Machado, 1823: 256)⁵. Tudo parecendo indicar que o pai de António poderia ser o «*curioso*» Dionísio citado a propósito do presépio das Necessidades. A terceira fonte, a partir da qual se vem construindo a memória do Ferreira filho, é a menção a um documento da autoria de frei João de Nossa Senhora, citado por Liberato Telles. Nele tomamos conhecimento que o responsável pelos «*presepes da Cartuxa, Embrexados e Madre de Deus*» era conhecido como o «*Ferreirinha de Chelas*» por habitar nesta localidade. Refere-se ainda que era amigo do seu contemporâneo José de

composição e verdade dos objectos, como pela graça, e toque incomparavel, com que são executados». Cf. Castro, Joaquim Machado de, «*Diccionario Arrazoado, ou filosófico d'alguns termos technicos, pertencentes á Bella Arte da Escultura, e seus utensilios*», Inéditos de História de Arte, depositário Livraria Coelho, Lisboa, 1937, p. 58.

⁵ Este autor também lhe associa, erroneamente, colaboração no presépio da Basílica da Estrela, da responsabilidade de Joaquim Machado de Castro, aspecto que este mestre não refere quando cita todos os que com ele colaboraram neste trabalho. A primeira atribuição publicada imputando a António Ferreira a manufactura do presépio da Madre de Deus encontra-se em Coutinho, D. José da Cunha de Azevedo, «*Artes, e Officios. Da estatuaría, e Escultura em pedra em Portugal.*», in *Jornal de Bellas Artes, ou Mnémosine Lusitana. Redacção Patriotica*, Num. I, Impressão Régia, Lisboa, 1816, p. 211.

Almeida «*mais conhecido pelo Romano, por ter estudado em Roma*», tendo para ele conseguido «*a execução de uma imagem da Senhora Mãe dos Homens*»⁶, *trabalho ajustado em Outubro de 1742*» (Telles, 1899: 25)⁷.

São pois estes os elementos que repetidamente construíram a biografia do responsável por um dos mais importantes presépios portugueses o qual integrava o convento da Madre de Deus.

O aspecto mais desconcertante no que se refere à figura de António Ferreira é a total ausência de documentos que nos permitam corresponder de forma inequívoca ao autor desta natividade novos elementos. Pequenas menções têm-lhe sido associadas, mas nada de conclusivo nos permite hoje conhecer melhor esta figura do que aquilo que dele se dizia há 100 anos atrás...

Assim, importa reflectir no que de facto conhecemos e nas obras que ainda subsistem e que lhe estão associadas.

6 Esta devoção a Nossa Senhora Mãe dos Homens surgiu em Portugal no século XVIII por acção de frei João de Nossa Senhora, do Convento de São Francisco das Chagas, em Xabregas. Exímio pregador, conhecido como o «*poeta de Xabregas*» pregava sempre transportando uma espécie de relicário com uma imagem da Virgem, entre flores, e ao pescoço uma medalha com a mesma invocação. Foi representado com estes elementos numa pintura que hoje integra a colecção da Biblioteca Nacional de Portugal, da autoria de Berardo Pereira Pegado, datada de 1758, ano da morte do retratado. A pintura possui um texto laudatório em latim onde é mencionado tratar-se da «*vera efigie*» do «*poeta de Xabregas*». Na mesma colecção existe outra pintura com a sua máscara mortuária.

7 Este documento foi recentemente descoberto por Sadra Costa Saldanha, a quem muito agradecemos a generosidade da informação e integrará o texto «*Fr. João de Nossa Senhora (1701-1758) e as encomendas ao escultor José de Almeida: patronato e mediação artística*». Mecenas e Patronos: A Encomenda Artística e a Igreja em Portugal (Actas). Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa (será lançado em 2011).

O presépio das Clarissas Xabreganas de Nossa Senhora Madre de Deus, obra máxima do *Ciclo dos presépios* setecentistas portugueses, apresenta aspectos que o distanciam de todos os outros conjuntos que lhe têm sido assimilados, nomeadamente os presépios do convento das Carmelitas Descalças de Santa Teresa de Carnide e do convento de Nossa Senhora da Soledade do Mocambo ou das Trinas. Deste último, só são conhecidas as figuras da *Virgem* e de *São José*, que se encontram no Museu de Aveiro, e do *Menino*, no Museu Nacional de Machado de Castro⁸, desconhecendo-se se o conjunto de pastores que hoje integram as coleções do Museu Arqueológico Nacional de Madrid poderiam estar-lhes associados ou se, pelo contrário, seriam o remanescente de um outro presépio ainda por assinalar⁹.

De entre as características que tornam as figuras da Madre de Deus únicas no panorama da escultura de barro que compõe os presépios setecentistas, a que sobressai de imediato é a fluidez. Fluidez no modo como os tecidos acompanham o movimento, fluidez na invocação de um vento ligeiro que toca cada uma das personagens, fluidez que percorre o espaço e que acompanha a feérica presença dos anjos que coroam o conjunto. Essa leveza não é tão notória no conjunto de Carnide ou nos grupos de Madrid, mais densos e compactos, não só pela necessidade de justaposição das várias personagens, mercê de um constrangimento

8 Desejamos agradecer a Maria João Vilhena, do Museu Nacional de Arte Antiga, a informação referente à origem destas três figuras.

9 Este importante conjunto de nove esculturas foi adquirido pelo Museu madrileno em 1872 a Henrique Nunes Teixeira. Desejamos agradecer a Maria del Carmen Mañueco Santurtun, conservadora do núcleo de *Edad Moderna*, do Museu Arqueológico Nacional de Madrid as informações prestadas.



Figura 8
Quatro Soldados
 Presépio da
 Madre de Deus
 António Ferreira,
 início do século XVIII
 Barro policromado
 MNAA, inv. 253 Esc
 (em depósito no MNAz)

Figura 9 (Cat. 18)
Seis Soldados
 Presépio de Carnide
 António Ferreira, finais
 do século XVII
 Barro policromado
 MNAA, inv. 381 Esc

do espaço disponível no que se refere ao primeiro, mas pela própria manufactura dos diferentes grupos. Se na Madre de Deus (fig. 8) o observador quase intui o toque leve de uma brisa, no presépio das Carmelitas (fig. 9), por exemplo, o tempo é denso, solene, preso na exclamação dos que contemplam o Menino.

Outro aspecto que parece diferenciar os dois núcleos é a individualização subtil das figuras em primeiro plano. Ainda que em ambos se visualizem as mesmas personagens, no conjunto de Carnide estas são, aparentemente, menos autênticas, sem a densidade psicológica que se manifesta nos rostos das que se encontram na Madre de Deus. No entanto, esta apreciação deverá ser feita com algum cuidado, pois a autoria das policromias nestes dois núcleos não pode ser imputável ao mesmo pintor. Se as do convento xabregano (fig. 10) acentuam a modelação e enfatizam as diversas subtilezas dos elementos presentes em cada uma das personagens, a pintura das de Santa



Teresa «empasta» as superfícies, anulando as texturas na superfície do barro que o seu criador fizera e, provavelmente, pretendia ver transpostas no resultado final (fig. 11). Alguns desses aspectos puderam ser apreciados aquando da intervenção de conservação e restauro agora levada a cabo, demonstrando que da modelação à conclusão da obra alguma da informação foi perdida¹⁰. Isto pode dar-nos indicações acerca do princípio subjacente às duas encomendas. A da Madre de Deus foi uma empreitada para a qual não deverão ter sido poupados esforços financeiros. Isso é patente, não só no número de figuras presentes e no espaço que elas ocupavam, uma grande *Sala do presépio*¹¹, mas também na qualidade da pintura e

Figura 10
Trio de Anjos
Presépio da
Madre de Deus
António Ferreira,
início do século XVIII
Barro policromado
MNAA, inv. 295 Esc
(em depósito no MNAz)

Figura 11 (Cat. 8)
Três Anjos Músicos
Presépio de Carnide
António Ferreira,
finais do século XVII
Barro policromado
MNAA, inv. 333 Esc

¹⁰ Aspecto assinalado por Conceição Ribeiro na intervenção efectuada às peças de Carnide, a quem desejamos agradecer a partilha de informação.

¹¹ As medidas originais da Sala eram cerca de 6,80 m (comp.) x 4,50 m (lar.) x 6,20 m (alt.).

acabamentos empregues. No caso de Carnide estamos perante um conjunto mais modesto, não uma *Sala*, mas um *armário de presépio*, obviamente importante no contexto do espaço que ocupava e que surgia assinalado pelo exterior, com uma cruz colocada na parede do edifício, mas apesar disso um local pequeno e acanhado para o conjunto que encerrava.

Estas diferenças obrigam-nos a colocar uma questão fundamental e para a qual não se encontrou uma resposta segura. Se o presépio da Madre de Deus é de António Ferreira, como o parecem testemunhar alguns depoimentos mais ou menos contemporâneos – como o de frei João de Nossa Senhora –, de quem são os outros conjuntos, muito próximos em termos de personagens, mas evidenciando algumas dissonâncias de tratamento plástico? O que é certo é o facto de não haver nenhum outro núcleo de presépio idêntico, em termos de manufactura, ao da Madre de Deus, pois todos aqueles que podemos associar entre si estão mais próximos do presépio de Carnide, como o das Trinas, os do Museu Arqueológico Nacional de Madrid, um grupo de *anjos músicos* no Staatliche Museen de Berlim, um *anjo tocando harpa* na Casa dos Patudos e diversos conjuntos de menor dimensão em colecções públicas e privadas. Talvez uma possibilidade a considerar seja a da cronologia das obras, aspecto ainda sem possibilidade concreta de resposta, mas que seria essencial para se conhecer influências e parcerias na manufactura dos presépios associados a António Ferreira.

A única resposta possível para a proximidade e simultânea diferenciação que é patente em todas estas esculturas de barro é a possibilidade de uma colaboração determinante na manufactura da maioria dos conjuntos, como Carnide, por exemplo,

sendo a Madre de Deus produto individualizado de António Ferreira, ou, pelo contrário, todas as restantes obras serem da sua exclusiva responsabilidade e ser esta última a que tem associada outra personalidade.

Um exame efectuado com termoluminiscência à terracota no conjunto de *anjos músicos* do Staatliche Museen de Berlim permitiu avançar com uma cronologia de manufactura para 1672, com uma margem de erro de cerca de 22 anos¹². Assim, estas figuras, muito próximas do que se encontrava em Carnide, no Mocambo, e nos restantes núcleos assinalados em várias colecções museológicas, poderiam corresponder a uma fase da obra de Ferreira, provavelmente inicial, onde talvez fosse ainda evidente a influência do «*curioso*» Dionísio, seu pai.

Se no que diz respeito a António pouco se consegue saber, no que se refere a seu pai, com excepção da menção que dele nos deixou Cyrillo, o silêncio documental é ainda mais profundo. Não se conhece nenhuma obra que lhe possa ser imputada e só a confirmação do Padre Manuel do Portal, quando o compara com o autor do presépio das Necessidades, permite saber que seria o melhor imaginário destes conjuntos, na sua época. No entanto, a questão que se mantém é a de saber que época é esta. O texto de 1756 é, seguramente, muito tardio no que se refere à sua manufactura, mas o facto deste artista não ser referenciado em nenhum outro contexto torna difícil determinar uma cronologia

¹² No limite a peça poderia ter sido feita entre 1654 e 1698. Este resultado precisa de validações a efectuar nas peças que se encontram nos museus nacionais portugueses, aspecto que se tem vindo a preparar no âmbito de um projecto de investigação. Desejamos agradecer a Hiltrud Jehle, conservadora-restauradora do Staatlich Museen de Berlim, a informação que nos facultou.

mais exacta¹³. Importa, no entanto, reflectir no uso do termo «*curioso*» que lhe é aplicado. Conforme percebemos ele remete para as obras que eram feitas por alguém que, não obstante, tendo uma actividade específica, dedicava-se a trabalhar em projectos diversos. Assim, que actividade poderia ser a de Dionísio Ferreira? Observando o modo como foram concebidas as estruturas arquitectónicas que integram os conjuntos da Madre de Deus e de Carnide, um aspecto que ressalta da sua manufatura é o facto destas serem concebidas em secções, como se de obras de talha se tratasse. Ou seja, sobre os blocos principais são colocados elementos decorativos, seguramente feitos a partir de moldes, tal como ocorre na justaposição de secções de talha sobre uma estrutura de madeira¹⁴. Esta metodologia poderá indiciar estarmos perante um artista com prática de entalhador, o que justificaria ser denominado «*curioso*», quando ocupado na elaboração de *Natividades* em barro¹⁵. Parte destas mesmas estruturas foram mesmo mal cozidas, mantendo-se os seus núcleos

13 Pesquisas levadas a cabo nos registos de baptismo, casamento e óbito para Lisboa a partir da segunda metade do século XVII revelaram-se, igualmente, infrutíferos. Tal como nada conclusivo foi encontrado nas menções aos associados da Irmandade de São Lucas, que congregava, entre outros, os escultores. Nesta surge unicamente menção, entre 1637 e 1675, a um Domingos Ferreira, com várias funções na Irmandade (mordomo, escrivão, tesoureiro).

14 Este aspecto foi realçado por Elsa Murta, aquando da intervenção no conjunto de Carnide, tal como ocorrera com Laura Romão para o conjunto da Madre de Deus. Desejamos agradecer a ambas a partilha de experiências.

15 A ser assim, poderia registado na Irmandade de São José dos Carpinteiros, que congregava também entalhadores, no entanto na pesquisa efectuada a esta documentação nada foi encontrado. Desejamos agradecer ao arquitecto Brito e Abreu a possibilidade que nos deu de consultar este espólio.

com um cromatismo indiciador de estarem ainda demasiado húmidas quando foram sujeitas ao fogo.

Na documentação relativa a obras efectuadas no espaço para o qual se abriam as portas da Sala do Presépio da Madre de Deus, o chamado *Antecoro ou Capela de Santo António*, são conhecidos dois registos relativos a pagamentos em Junho e Julho de 1700: «*De D.^{os} Ferreira o legado entrecoro 5\$800*» e «*De D.^{os} Ferreira o legado entrecoro 20\$000*»¹⁶. Corresponderão estes pagamentos ao trabalho de talha que se encontra no local e será este o Dionísio Ferreira, pai do autor do presépio? Ou trata-se de uma coincidência pois a abreviatura pode corresponder a um Domingos Ferreira¹⁷? Para determinar a cronologia de actividade do pai, poderíamos partir daquela que teria sido a do filho, mas o problema mantém-se, pois desconhecemos o período em que este trabalhou. A única informação que temos é a referência de frei João de Nossa Senhora que assinala ter António Ferreira passado, em 1742, para o seu amigo José de Almeida a encomenda

16 *Este livro teve seu principio no Mes de Mayo do Anno de 1689. E Finalizou em o dia 13 do Mes de Julho do Anno de 1708*, Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, manuscrito, fl. 74v.

17 Frei Agostinho de Santa Maria refere acerca da *Imagem de nossa Senhora do Pé da Cruz, no lugar de Moledo* que «*Pouco depois que se collocou a Santa Imagem na sua Capella mór, offereceo hú devoto ao administrador das obras da Senhora, q. o era por sua devoção o P. Gonçalo da Rocha de Moraes, dez mil reis, para mandar fazer outra Imagem Mayor, & de escultura. Assim se fez, & se encomendou ao escultor Domingos Ferreira morador em Caminha q. está estofada com muyta perfeição. Fez a Santa Imagem estando assentada ao pé da Cruz cinco palmos, & tem huma espada no peyto, & nesta forma a collocarão no lugar da primeyra (...) Esta segunda collocação da nova Imagem se fez em hum Domingo, o primeyro de Agosto do anno de 1700*». Cf. Santa Maria, Agostinho, *Santuário mariano, e História das imagens milagrosas de Nossa Senhora*, tomo IV, Lisboa: Officina de A. Pedrozo Galvão, 1712, p. 206.

de uma imagem de Nossa Senhora Mãe dos Homens, para o convento de São Francisco de Xabregas, «*pela quantia de setenta e duas moedas de ouro, devendo a imagem ter oito palmos de altura, na attitude de deitar a bênção, o menino Jesus no braço esquerdo e dous anjos na peanha*» (Telles, 1899: 25). Trata-se de uma referência curiosa, pois nada nela indicia por que motivo não se encarregou António Ferreira de fazer esta imagem, visto ter sido o primeiro contactado nesse sentido. Numa relação de testemunhos por ocasião de uma *Devassa* ocorrida em 1702, encontra-se menção a um *António Ferreira escultor*, morador na *Rua Grande*, na freguesia de *Sta Catherina de Monte Sinai*, e que diz ter então de idade cerca de 43 anos. Das duas testemunhas que assinala poderem comprovar o que denunciara nomeia um *António Pereira, entalhador*, morador na mesma rua¹⁸. Será este Ferreira o autor do presépio da Madre de Deus? A ser assim, ele só teria ido viver para Chelas posteriormente, pelo que a alcunha mencionada por frei João de Nossa Senhora seria mais tardia. A ponderar tratar-se do mesmo artista, ele teria nascido cerca de 1659, o que faria com que, na altura da encomenda da imagem para o convento de São Francisco, tivesse cerca de 83 anos. Uma idade avançada poderia explicar por que razão recomendara outro artista para executar essa escultura da Virgem, pois a mesma teria cerca de 1,76m de

18 «*An.o Frr.a escultor e m.or na Rua grande de id.e que dice ser de quarenta e tres annos pouco mais ou menos test.a a q.m o Rm.o P.e Arcebp.o Viz.or deo o juram.o dos S.os Evangelhos e prometeo dizer a verda.e (...) com sua m.e elle test.a o sabe por rezoins evidentes q p.a isso tem e podem depor An.o Pr.a entalhador na mesma rua, M.a Gomes tecedeira*». Assinou Antonio Ferr.a. Cf. Livro 3^o dos termos da *Visita ao Bairro Alto*, Lisboa, Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Livro 95, fl. 102.

altura¹⁹ o que dificultaria a sua manufactura. Prosseguindo a hipótese de se tratar do mesmo artista existiria uma razoável diferença de idades entre ele, José de Almeida (nascido em 1700) e frei João de Nossa Senhora (nascido em 1701), mas poderíamos afirmar que ainda estaria vivo em 1742. Deste modo, todas as obras que lhe podem ser imputadas se organizariam entre os anos 80 do século XVII e a década de 30 do século XVIII, cronologia que parece de acordo com os dados que possuímos, quer através do exame de termoluminiscência dos anjos músicos de Berlim, quer para o que pensamos ser o período de manufactura do conjunto da Madre de Deus. O que permanece por responder é a sequência de execução das diferentes obras.

Uma possibilidade para reconhecer as várias fases de manufactura da obra de António Ferreira seria a de comparar estes núcleos com as restantes encomendas que são imputadas à sua autoria. Se o presépio de Embrexados mencionado por Liberato Telles, citando o texto de frei João de Nossa Senhora, não pode ser, ao presente, identificado, não se sabendo, por isso, se existem ainda elementos que lhe tenham pertencido, relativamente ao celebrado conjunto de Laveiras há mais certezas. A obra que Joaquim Machado de Castro considerou ser a melhor de António Ferreira – e também a única que se encontrava num espaço de clausura masculino, o que poderá explicar a omissão de um parecer relativamente ao da Madre de Deus – encontrava-se na Cartuxa de Laveiras. Acerca deste núcleo, mencionado por outros autores, como Cyrillo Wolkmar Machado ou mesmo frei

19 Um palmo corresponderia a cerca de 22 cm, tendo a imagem cerca de 8 palmos de altura o total seria cerca de 176 cm.

João de Nossa Senhora, sabemos, de acordo com o testemunho de Francisco de Assis Rodrigues, discípulo de Machado de Castro, que se encontrava já destruído em 1844²⁰ (Rodrigues, 1875: 441). Também o presépio dos Marqueses de Borba, localizado em Santa Marta, foi desmontado, sendo só conhecida a *Virgem com o Menino*, que integra as colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, mas cujas características se afastam da modelação deste autor. Assis Rodrigues menciona ainda outras obras de Ferreira, uma das quais já referenciada por Wolkmar Machado, uma glória de anjos, no altar da capela do Senhor da Serra, em Belas. O conjunto foi destruído cerca dos anos 70 do século passado, sendo conhecida uma gravura oitocentista que mostra como este se organizava. Das esculturas que sobreviveram ao

20 *Nos sculpteurs du XVIIe et du commencement du XVIIIe, se sont appliqués principalement à travailler en bois et en terre, et c'est pour cela qu'une partie des statues en pierre que nous possédons de cette époque sont d'un mérite secondaire. Presque tous ont été faites par des étrangers. (...) Antoine Ferreira fut grand sculpteur des paysages, et modelait en terre et en cire les sujets champêtres avec une grâce toute particulière. (...) La plus grande partie de ses ouvrages représente des sujets pastoraux. Dans le genre élevé il était moins heureux; cependant je connais quelqu'un qui possède de lui une image de saint Jean-Baptiste, de 45 centimètres de hauteur et demi-corps, qui est digne d'éloge pour la grâce et la correction du style. Il ne faut pas confondre son nom avec celui de Faria qui l'imitait et le copiait, mais qui lui était fort inférieur. Antoine Ferreira fit la nativité de Cartuxa, qui est détruite: celle de Madre Deos et autres. Dans la chapelle de Notre-Dame da Serra, à Bellas, j'ai vu une gloire composée de beaucoup d'anges qui entourent l'image du Christ. Cet ouvrage est très gracieux et il est certainement de sa main. Dans la Nativité qui se voit dans l'église paroissiale du coeur de Jésus, il existe plusieurs beaux groupes faits dans son style, et on voit de lui de beaux groupes dans la Nativité qui est chez le marquis de Borba, dans sont palis à Santa-Martha. Cf. Rodrigues, Francisco de Assis, *Diccionario Technico e Historico de pintura, esculptura, Architectura e gravura*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 441.*

vandalismo e que se encontram na igreja paroquial de Belas²¹ não consta a referida glória de anjos, tendo sido provavelmente destruída. Quanto ao busto de São João Baptista, também mencionado por Assis Rodrigues na relação de obras de Ferreira, nada se sabe.

Não é possível, portanto, encontrar um núcleo, aparte o da Madre de Deus, que possa ser imputado com segurança a António Ferreira.

Afastando-nos de imagens relacionadas com presépios podemos observar na Casa dos Patudos, em Alpiarça, um pequeno conjunto figurando Cristo ajoelhado após a flagelação e socorrido por anjos que apresenta semelhanças com os grupos de Carnide, Madrid e Berlim. Por sua vez, um pequeno São João Baptista (fig. 12), no Museo Nacional de Escultura, em Valhadolid, e um busto de Maria Madalena (fig. 13), em colecção particular, evidenciam afinidades com o núcleo da Madre de Deus²².



Figura 12
S. João
António Ferreira,
início do século XVIII
Barro policromado
Museo Nacional de Escultura,
Valhadolid, inv. E2878

21 Desejamos agradecer a Margarida e Carlos Cavaco a informação do paradeiro das imagens sobreviventes deste núcleo escultórico.

22 Desejamos agradecer a Anísio Franco a indicação que nos deu da existência destas peças.



Figura 13
Santa Maria Madalena
António Ferreira,
início do século XVIII
Barro policromado
Lisboa,
Colecção Particular

Se estamos perante um mesmo autor, o que aconteceu para modificar a sua forma de execução? Na maioria das peças associadas a António Ferreira, de que o presépio de Santa Teresa é, talvez, o melhor exemplo, está patente uma sensibilidade flamenga na expressão da sua execução, a que não serão alheias gravuras de Jacques Callot que também inspiraram grupos do presépio das Necessidades, por exemplo. As diversas personagens exprimem uma humanidade e sentimento fortes que as aproximam do observador, a empatia de emoções que conhecemos e que se reflectem no modo como a lembrança do Natal afecta a percepção individual, num entrançado de memórias que encontra as suas raízes na própria infância. Essa emotividade, num registo mais patético, é evidente no conjunto do *Cristo ajoelhado após a flagelação* e socorrido por anjos, de Alpiarça, dramático e comovedor enquanto expressão da crueldade humana. Esses registos estão ausentes do núcleo da Madre de Deus. Aí, as personagens exibem uma solenidade, uma nobreza que impede excessos, uma dimensão clássica que as afasta do homem comum. Elas deixam de ser tipos para se transformarem em arquétipos.

Essa modificação de estilo poderá dever-se à amizade de Ferreira com José de Almeida? Ao considerar a assimilação de uma linguagem ao romano que este discípulo de Carlos Monaldi trouxe para Lisboa,

estariamos a avançar para os anos 20 do século XVIII a manufatura do conjunto xabregano, pois este escultor só regressou ao país no final da década anterior. Deste modo, a Madre de Deus seria obra de maturidade de António Ferreira, independente de expressões herdadas do seu pai, mas com um novo entendimento das possibilidades que a estética romana poderia trazer à produção escultórica. A ser assim, uma das (muitas) questões que fica por clarificar é a que mecenato se deveu a produção do presépio. Os registos de financiamentos para obras no convento concentram-se maioritariamente nas figuras de D. Catarina de Bragança, mas especialmente em D. Pedro II, sendo no reinado deste que trabalhou no Antecoro o já mencionado D.^{os} Ferreira. No entanto, frei Jerónimo de Belém em 1754 refere acerca do mecenato de D. João V patente na Madre de Deus, que a *«Nobillissima Casa do Antecoro huma das mais primorosas, e aceadas, que se encontrão no Mosteiro (...) nella se admira hum singular Presepio com o Nascimento do Menino Deos, todo com figuras de barro; mas tão próprias, que muito excedem ás de Escultura»* (Belém, 1756: 39). Apesar desta menção, o presépio não é assinalado como produto dessa atitude mecenática, que teve expressão no convento a partir de inícios da década de 40 do século XVIII, na sequência de uma promessa do monarca após o seu restabelecimento de uma série de enfermidades. No entanto, sabemos que por esta época já o presépio se encontrava no local, pois de acordo com o testemunho de frei João de Nossa Senhora em 1742 este era mencionado como uma das obras principais de António Ferreira. Prosseguindo o pressuposto de uma influência ao romano de

José de Almeida, a obra teria sido feita no decorrer da década de 20, inícios de 30, através de um mecenato desconhecido²³. Isto poderia explicar a raridade de esculturas com as características das que se encontram no presépio da Madre de Deus, pois estaríamos perante uma obra feita numa fase tardia da vida do seu autor que, aceitando tratar-se do escultor nascido cerca de 1659, estaria então nos seus 60 anos. A proximidade com José de Almeida poderia indiciar o conhecimento que Joaquim Machado de Castro tinha da obra de Ferreira, pois fora discípulo do Romano, sendo através dele que, em 1756, entrou na Oficina de Escultura de Mafra. Por outro lado, era genro de Almeida um entalhador que também foi responsável pela execução de alguns presépios, Silvestre Faria Lobo. Deste refere Assis Rodrigues copiar o estilo de Ferreira, ainda que lhe fosse inferior, sendo, talvez por isso, detestado pelo autor do presépio da Madre de Deus (Rodrigues, 1875: 441).

Em resumo, se acreditarmos que todos estes elementos se podem associar a esta figura teríamos que: António Ferreira nasceu em 1659, filho do entalhador Dionísio Ferreira, que também fazia, por «curiosidade», presépios, arte em que se destacava. O filho teria inicialmente trabalhado com o pai, sendo por ele

23 Um aspecto a ter em conta é o facto de em 1731 ter ocorrido uma importante dádiva para o mosteiro da Madre de Deus: «Neste mesmo anno [1731] (...) se mandarão de Roma para o Real Mosteiro das Religiosas Recoletas de Xabregas, com autentica, por graça especial, parte das Sagradas Reliquias dos Cabellos da Virgem Maria Nossa Senhora, da sua Tunica, da sua toalha, do livro por onde resava, hum bocado de outra toalha da mesma Senhora, com sangue de Jesus Christo, parte da taboa do Presepio, ou berço, onde esteve sendo menino, e parte da Tunica do Glorioso S. José». Cf. Conceição, Frei Cláudio da, *Gabinete Histórico*, vol. IX, Lisboa: Impressão Régia, 1823, p. 146.

influenciado na concepção das figuras, associando-lhes uma concepção emotiva, de raiz flamenga, que atravessa a produção nacional nos séculos XVI e XVII. Seriam desta fase obras como o presépio do convento de Santa Teresa de Carnide, entre outros. Posteriormente, fruto do contacto que mantinha com José de Almeida, a estética romana introduz-se na concepção das figuras modeladas por António Ferreira, que ganham uma linha clássica, mais sóbria, mas simultaneamente uma densidade de carácter que as torna distintas entre si. Seria deste período a manufactura do presépio da Madre de Deus. Por esta altura já António vivia em Chelas, mantendo contacto com o carismático frei João de Nossa Senhora, que lhe viria a encomendar uma imponente imagem de barro. Este, devido à sua avançada idade, acabaria por recomendar que a obra fosse entregue a José de Almeida, entretanto mestre de Joaquim Machado de Castro e sogro de Silvestre Faria Lobo, ambos de modo diferenciado influenciados pela obra de Ferreira.

Com base nos elementos dispersos que possuímos, esta seria a biografia possível. Mas como refere o historiador Philippe Wolff: *«quando faltam os documentos, florescem as teorias»*.

Reconstituição do Presépio de Carnide
(por Alexandre Nobre Pais)





UMA APOSTA
MUSEOLÓGICA EM PROL
DA AUTENTICIDADE

Agnès Le Gac e Isabel Ângelo

AS PEÇAS procedentes do presépio de Carnide são apresentadas nesta exposição com um duplo objectivo: por um lado, mostrar o conjunto que formavam na altura da sua criação e, por outro, sensibilizar o grande público para os desafios que representam esta reunião de elementos fora do seu contexto físico original e a tentativa de conciliação, tanto histórica como estética, dos diferentes estados de preservação que as peças evidenciam.

O presépio original já não existe, nem a profunda unidade orgânica e estrutural que tinha em finais de Seiscentos, posto que a obra já não pode ser vista no seu lugar de origem, nem dentro do espaço cénico especialmente concebido para ela, que permitia exibir os diferentes núcleos segundo efeitos perspécticos e lumínicos próprios desta tipologia (Pais, 2003: 28). Foram atribuídas novas funções ao «armário» a que o torrão estava destinado¹ e foi perdida a maior parte dos elementos do *décor* que, entre céu pintado e paisagem fingida, com a necessária tessitura visual de cortiça, musgo e flores artificiais, visava produzir uma rebuscada composição tridimensional de grande vivacidade narrativa, deslumbrante pelo seu realismo.

Estando os efeitos naturalistas estreitamente associados à cor, além da textura e qualidade de brilho de todos os elementos constituintes, não será demais insistir sobre o facto de a policromia primitiva, que completava a expressão plástica dos grupos escultóricos e elementos arquitectónicos, já não estar inteiramente visível. Está conservada em maior ou menor grau

¹ O espaço disponível era resguardado por portas altas almofadas em madeira maciça que deviam ocultar a visão do presépio fora da época da celebração do mistério da Natividade.

consoante as peças – melhor, até, em núcleos mais pequenos ocupando segundos planos –, ficando muitas vezes oculta por um novo revestimento que respondeu, numa fase posterior, a novas exigências de apresentação e fruição da obra.

A presente abordagem expositiva é, portanto, uma ocasião para reflectir sobre a função das exposições enquanto lugares privilegiados de elaboração de cultura (Silva, 1998: 8), já que o quadro moderno em que o presépio se insere promove a interpretação de vários contextos temporais: por um lado, através do entendimento do que fora a concepção desse presépio seiscentista, conjugando a sua dimensão autoral, tecnológica, artística, estética e simbólica; por outro, através da análise do que foi o percurso atribulado dos núcleos remanescentes, como consequência do seu desmembramento após a última extinção das congregações e casas religiosas (1911-13), procurando salvaguardar aspectos materiais e visuais também decorrentes da vivência particular que teve cada elemento até aos nossos dias. Daí poder coexistir, no mesmo conjunto agora apresentado como o todo indivisível que aspirava ser, aspectos díspares que revelam a maneira como esses diversos elementos foram conservados ao longo do tempo.

PRÁTICAS CULTURAIS DO PASSADO

Recorda-se que em peças de arte sacra e especialmente com expressão tridimensional como as que tinham as imagens de santos ou outras ligadas à sua representação – como é o caso das figuras populares, assumidamente de carácter profano, que povoam os presépios portugueses da época barroca –, o seu uso prolongado e a sua decência (em termos de limpeza e de

integridade formal e cromática) requeriam que fossem *conser-*
tadas ou *reformadas* cada vez que fosse julgado necessário para
que pudessem participar activamente dos ritos sagrados. Esta
exigência explica que muitas esculturas policromadas, seja qual
for o tipo de suporte, a datação e o lugar de produção, foram
reparadas ou modificadas estruturalmente e cobertas com novas
cores, parcial ou totalmente, para refrescar a sua aparência ou
para adaptá-las ao gosto vigente (Le Gac, 2003: 163 e 175-176).
Alterações das suas características exteriores, motivadas por
fins devocionais e/ou estéticos, não eram pois de admirar nos
séculos passados.

Recorda-se também que a exposição ao grande público dos
objectos incorporados nos museus – independentemente da
função desses objectos ter sido cultural ou não –, levou a repen-
sar as suas modalidades de apresentação, algumas sendo mais
invasivas que outras, sobretudo quando tocavam directamente
na sua componente material.

Uma situação recorrente em peças museológicas pertencentes a um conjunto é a escolha de apenas algumas delas para serem vistas de forma independente, como obras autónomas, sem que, portanto, seja reflectida a relação de profunda interdependência que sempre uniu tais objectos a alguns outros, dentro de uma concepção global.

Esta situação não levantaria questões de maior, não fossem as peças seleccionadas receber, além dos tratamentos de conservação e restauro então julgados adequados, outros tratamentos quantas vezes «cosméticos» – com limpezas parciais e/ou levantamento arbitrário de camadas pictóricas aplicadas em épocas ulteriores, acentuando o contraste entre tonalidades claras e



Figura 14
*Grupo de Três Figuras
com oferendas e
Grupo de Oito Figuras
com oferendas* (cats. 11 e 12)

escuras para fazer «melhor figura», com eventuais retoques de último minuto de reversibilidade dúbia – de modo a torná-las «apresentáveis», dentro da ideologia do decoro que acompanha frequentemente as manifestações de prestígio (Vandevivere, 1998: 5).

Estas práticas culturais merecem que nos debrucemos sobre elas pelo impacto que poderão igualmente ter tido no presépio em análise, ainda como um bem integrado em espaço próprio no Convento de Carnide, quando o que dele se salvou da desmontagem foi resgatado no Convento do Sacramento, em depósito, e finalmente, aquando da entrada no edifício do Museu Nacional de Arte Antiga.

ASPECTOS DÍSPARES NUM MESMO NÚCLEO

No presépio de Carnide, a situação de disparidade verificada no seio do conjunto não poderia ser melhor ilustrada: dois grupos modelados separadamente mas concebidos para formar um só núcleo, colocado no primeiro plano, à direita da Sagrada Família. No primeiro grupo (cat. 12) figuram os pastores e o casal com filhos (fig. 14), e no segundo, *Grupo de Três*

Figuras com Oferendas (cat. 11): uma mulher jovem com cântaro, um caçador trazendo um par de lebres e um velho com um cesto de ovos. O segundo grupo foi modelado para «encaixar» no primeiro por perfeita justaposição, o que é tanto mais flagrante quanto a jovem com cântaro (da extrema esquerda) existe apenas em meio-corpo, revelando até na frente o processo aditivo de modelação. Este trabalho deixou intencionalmente inacabado, porque não se vê uma vez reunidas as duas peças, comprova a preocupação que houve, logo na fase inicial do projecto, de definir um ângulo de visão muito preciso para cada núcleo (fig. 15) e de estabelecer distâncias muito rigorosas entre todos eles no cenário natalício.

A história recente desses dois elementos não poderia ser mais discrepante em termos de valorização, o grupo dos pastores (cat. 12) tendo feito parte das colecções permanentes do museu e tendo sido exposto noutros locais ou em épocas de Natal (1938, 1941, 1957, 1976, 1983), enquanto o segundo foi muito menos mostrado, ficando geralmente relegado às reservas. O primeiro grupo, alvo de maiores solicitações (tanto culturais como de



Figura 15
Grupo de Oito Figuras com oferendas (cat. 12), fotografado num ângulo de visão não observável no cenário natalício

conservação), foi objecto de grandes cuidados mas também de novas alterações, enquanto o outro permaneceu num estado mais próximo daquele que tinha quando da sua incorporação.

O aspecto mais reluzente do *Grupo de Oito Figuras com Oferendas* (cat. 12), que evidencia a aplicação frontal de um verniz utilizado aparentemente com a dupla função de fixar a policromia pouco aderente e dar brilho à peça para refrescar o seu aspecto geral, não se verifica com idêntico impacto no grupo adjacente das figuras com oferendas. O casaco castanho do velho carregando um cesto de ovos, com perda e levantamento de escamas de tinta (que se pode verificar numa fotografia de 1938), não beneficiou de qualquer fixação da camada pictórica nem de um verniz com funções de adesivo. Contudo, as calças do caçador em melhor estado foram envernizadas, o que transmite a ideia da intervenção ter procurado enriquecer os efeitos das texturas, ou o aspecto táctil dos tecidos, entre peças de indumentária totalmente mate e outras muito brilhantes.

A dificuldade que se verifica hoje em destrinçar as intenções de conservação face aos pressupostos estéticos constitui uma boa razão para não remover as ditas camadas aplicadas pontualmente, e por vezes de forma apressada, como se verifica no núcleo oposto que representa um ajuntamento de *Nove Figuras com Oferendas* (cat. 14), ou no pequeno núcleo *Matança do Porco* (cat. 22), que ocupa outro plano no efeito perspéctico do presépio.

A reunião desses elementos, de acordo com a sua configuração espacial original, revela hoje, pelos seus aspectos dissonantes, a consequência directa desses interesses museológicos bem diferentes. O impacto negativo que tiveram a sua separação e a sua gestão individualizada (nítidas e até incongruentes na

apresentação conjunta de vários elementos em 1957 – ver fig. 7), reflecte-se até na actual incompatibilidade de «encaixe», o plinto do *Grupo de Três Figuras com Oferendas* (cat. 11) tendo sido reforçado para promover a sua estabilidade num antigo cenário improvisado. O que impede, agora, a sua perfeita união com o *Grupo de Oito Figuras com Oferendas* (cat. 12).

CONCEITO DE AUTENTICIDADE

Como estipula o artigo 7º do *Documento de Nara sobre a autenticidade* ([1994], 2007), «*todas as culturas e todas as sociedades estão enraizadas em formas e em meios particulares de expressão tangível e intangível que constituem o seu património, e que devem ser respeitados.*». O documento acrescenta no artigo 9º: «*A conservação do património cultural, sob todas as suas formas e em todos os seus períodos históricos, está enraizada nos valores atribuídos ao próprio património. A nossa capacidade para compreendermos estes valores depende, em parte, do grau a que podem ser reconhecidas as fontes de informação sobre esses valores, como sendo credíveis ou verdadeiras. O conhecimento e a compreensão destas fontes de informação, relativamente às características originais e subsequentes [sublinhado nosso] do património cultural e do seu significado, são requisitos básicos para a avaliação de todos os aspectos da autenticidade. [sublinhado nosso]*». Não é por acaso que a Carta de Cracóvia, redigida a 26 de Outubro de 2000 na perspectiva do reconhecimento da nossa herança cultural enquanto *fundamento do desenvolvimento da civilização*, reiterou a importância do conceito de autenticidade, definindo-o como «*o somatório das características substanciais [do património], historicamente provadas, desde o estado original até à situação actual, como resultado das várias transformações que ocorreram no tempo.*» (Carta de Cracóvia 2000).

Lidar na actualidade com peças como aquelas provenientes do presépio de Carnide é precisamente um convite para rever três noções subjacentes à identificação e gestão de valores patrimoniais em constante mutação: a autenticidade material e técnica, a autenticidade histórica e a autenticidade estética, que abordaremos de seguida.

Contudo, e não é um aspecto menos relevante, a questão que nos coloca qualquer bem cultural não é apenas reconhecer nele traços de autenticidade e ajuizar da veracidade da sua produção em determinado contexto temporal, geográfico, social, religioso e político, mas partir do próprio bem para estabelecer igualmente o dito contexto, cada novo caso de estudo permitindo a revisão dos dados adquiridos e contribuindo para a fortuna crítica sobre os próprios valores de autenticidade.

FAZER A «ARQUEOLOGIA» DA HISTÓRIA

É porque a salvaguarda dos bens culturais, com todos os valores que lhe são subjacentes, não trata estas questões com ligeireza, que se procurou fazer a «arqueologia» das diferentes aparências e fases pelas quais passou a obra. Empreenderam-se investigações plurais, não só no âmbito da História da Arte mas também da Conservação e Restauro, para resgatar a memória de operações efectuadas com intuitos específicos, de que nem sempre é evidente reencontrar a devida ordem cronológica quando são pontuais e disseminadas em núcleos diferentes. Como em qualquer análise arqueológica, a estratificação das camadas existentes pode ajudar a desvendar diferentes temporalidades e efeitos de superfície mais ou menos intencionais, em que convém compreender o que os motivou e potencializou.

DOCUMENTOS VISUAIS

Esta arqueologia assenta, em parte, em arquivos históricos, documentos manuscritos ou impressos, conforme o demonstraram Alexandre Pais, Anísio Franco e Celina Bastos para entender os mais variados aspectos da produção deste e de outros presépios (Pais, 2003) e as circunstâncias e decisões que fizeram com que chegassem até nós enquanto legados patrimoniais.

Os documentos visuais assumem igualmente um papel de grande relevância. Algumas fotografias a preto e branco de peças do presépio de Carnide foram realizadas com fins emblemáticos e ilustrativos para a sua inclusão em monografia, em 1930 (ver fig. 5) e catálogos de exposição temporária², em 1938 e 1957 (ver figs. 6 e 7), outras foram produzidas com finalidade expressamente documental para uso em fichas de inventário, como foi o caso nesse mesmo ano de 1957, ou para guardar em arquivos a memória de qualquer outro aspecto das peças ou da actividade institucional julgado relevante.

Por mais escassos que sejam esses registos do século passado, são sempre auxiliares importantes, enquanto referências temporais, para determinar o estado de preservação das peças em dado momento, já que a sua fotografia ou publicação é datada.

Estes registos dão forçosamente uma apreciação limitada do grau de integridade física das peças, tendo em conta o ângulo fotográfico e o sistema de iluminação então adoptados, o carácter bidimensional das imagens e a reduzida escala das reproduções. Contudo, sempre favorecem comparações entre o estado das

2 Outras exposições realizadas em 1941, 1973 e 1984 não chegaram a ser documentadas.

peças no passado e o seu estado actual, e permitem até tirar maiores e mais seguras conclusões sobre as alterações ocorridas se, nas fotografias, se verificar a tendência para sempre captar o ponto de vista privilegiado de cada peça.

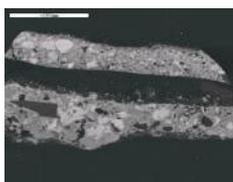
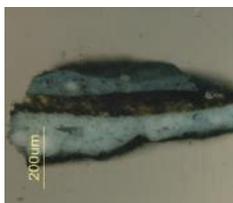
Assim, foi possível corroborar em 1938, para a exposição «Barristas Portugueses», a aparência muito completa do grupo dos pastores (cat. 12) e, numa fotografia de 1957, relativa à apresentação de parte do presépio durante o Natal, a fractura de vários acessórios (o cesto e a romã da menina, a cabaça do velho pastor e o gargalo da garrafa do pastor barbudo), bem como a possível desfiguração do rosto do velho pastor a quem passou a faltar o nariz. O mesmo sucedeu ao grupo adjacente do *Grupo de Três Figuras com Oferendas* (cat. 11), esse ainda em razoável estado de preservação em 1957, durante a referida apresentação (existindo na altura a asa do cesto de ovos, a mão direita do velho, o cântaro e o braço da mulher jovem), mas já com alterações formais muito significativas logo a seguir, assinaladas no registo feito para a ficha de inventário, já que nesse grupo faltavam os elementos acima referidos. Por alguns desses elementos terem sido guardados com outros fragmentos, foram progressivamente restituídos ao seu lugar, como a mão direita do velho antes da exposição de 1991, e a mão esquerda da jovem mulher (que se pensava definitivamente perdida), agora colada juntamente com o braço e o cântaro.

Os danos que as peças foram sofrendo em poucos anos deveram-se, paradoxalmente, à sua valorização, às exigências expositivas reclamando um maior manuseamento e às sucessivas montagens e desmontagens, para além dos transportes. A progressiva tomada de consciência dos riscos que corriam as peças

peças em trânsito, bem como o desenvolvimento do conceito de conservação preventiva e a sua articulação desde os anos 70 (Ogden *et al*, 1976; Stolow, 1979; *La Conservation préventive*, 1992) conduziram à definição de princípios directores, de que existe um significativo contributo português (Pereira, 2004); o que mostra quanto evoluíram estes aspectos da conservação do património ao longo do século XX, de que os registos do presépio de Carnide, e os indícios materiais de que os núcleos são portadores, continuam a ser testemunhos a não descurar.

O DIAGNÓSTICO E A INVESTIGAÇÃO LABORATORIAL VERSUS AUTENTICIDADE MATERIAL E TÉCNICA

Tal como recomenda o *Documento de Retablos 2002* (aplicável tanto à talha dourada e escultura policromada em madeira como ao património escultórico feito de barro cozido pintado ou de outro material), a caracterização material e o diagnóstico do estado de preservação das peças são partes cruciais do processo cognitivo – idealmente a empreender sempre, antes de qualquer processo interventivo, por duas razões: a primeira, porque cada grupo escultórico ou elemento de arquitectura, por mais pequeno que seja, é, sem dúvida, um documento em si, um testemunho fiável, e talvez dos mais valiosos já que representa a soma concreta e abstracta de materiais e atitudes a redescobrir; a segunda, porque permite ponderar quais as prioridades e quais as opções de conservação preventiva, de conservação curativa e/ou de restauro mais adequadas às necessidades da obra, objecto de estudo (*Documento de Retablos 2002*; Le Gac 2003: 172-174). A caracterização material e o diagnóstico são, portanto, momentos



Figuras 16a e 16b
Cortes estratigráficos
da amostra P19 do
Grupo de Oito Figuras
com oferendas.
Ao microscópio
óptico (x110)
e ao microscópio
electrónico
de varrimento
(x200 – 20 keV)

privilegiados para observar e conhecer melhor os materiais e técnicas aplicados ao longo do tempo. O carácter exigente deste tipo de investigação deveria sempre poder envolver os meios laboratoriais necessários, o menos invasivos possível, para revelar tanto a natureza físico-química das substâncias utilizadas, como a sua sequência estratigráfica a partir do suporte, através da sua visualização microscópica *in situ* ou por meio de cortes transversais de amostras muitíssimo pequenas (figs. 16a e 16b). Com uma equipa interdisciplinar³, foi este princípio que efectivamente se implementou no presente caso, antes de passar à fase de decisão com base nos dados adquiridos, e às fases operativas de conservação e restauro dos objectos a expor com base no levantamento das suas alterações.

³ A qualidade da investigação laboratorial levada a cabo no âmbito do estágio de Mestrado em Conservação e Restauro de Isabel Ângelo deveu-se à colaboração de: Sofia Pessanha (Centro de Física Atómica, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa) para as medidas *in situ* de Fluorescência de Raios X; Rui J. Silva (CENIMAT, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa) para as imagens e análises por Microscopia Electrónica de Varrimento acoplada à Espectroscopia de raios X Dispersiva de Energia; Solange F. Muralha (VICARTE, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa) para as análises por Raman; Gwénaëlle Le Bourdon (Institut des Sciences Moléculaires, Groupe de Spectroscopie Moléculaire de l'Université Bordeaux 1) para as análises por Espectroscopia de Infravermelho por Transformada de Fourier em Reflectância Total Atenuada.
A todos eles exprimimos os nossos sinceros agradecimentos.

No que concerne ao suporte de que são feitos os elementos, fala-se mais da sua conformação em *barro cozido* do que em *terracota*. O que terá perfeita legitimidade até se verificar sistematicamente as temperaturas atingidas no processo de cozedura, abaixo ou acima de 680°C. Esses substratos apresentam cores algo heterogêneas, de laranja a acastanhado, o que pode derivar das fornadas, mas pode igualmente remeter para o uso de argilas de veios ou proveniências diferentes, cujo aprovisionamento deve ser questionado dentro das práticas oficiais próprias dos séculos XVII e XVIII em Portugal que, numa mesma empreitada, envolviam a colaboração de vários *escultores barristas* ao longo de meses.

O reverso das peças, deixado no estado bruto de compactação de pequenas porções de argila ou de desbastes e alisamento feitos energeticamente com teques e com os dedos (fig. 17), revela a gestão nem sempre rigorosa da espessura dos motivos⁴ mais a preocupação salutar em abrir vãos e respiradouros em áreas mais densas para a libertação dos gases de combustão, atestando o perfeito domínio das técnicas associadas à modelação. Verificaram-se uniões definitivas entre algumas figuras, com dois tipos de pastas: uma de natureza mineral, à base de gesso e pintada à superfície da cor do barro; outra de natureza cerosa, dentro dos *betumes* à base de cera de abelha a que se podia juntar resina e pó de pedra ou de tijolo virgem, como recomendava o Padre Ignácio de Vasconcellos no seu Tratado *Artefactos Symmetriacos e Geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das*

4 Os processos de secagem e de cozedura ficam mais uniformes e seguros quando a espessura é mais regular.

Figura 17
Reverso do *Grupo de Oito Figuras com oferendas* (cat. 12), onde se observam as marcas dos dedos e dos instrumentos de trabalho



Figura 18a
Pormenor do *Grupo de Oito Figuras com oferendas* (cat. 12), observado à luz visível

Figura 18b
O mesmo pormenor observado sob radiação ultra-violeta. Distinguem-se o verniz que tem uma fluorescência esverdeada na saia da jovem mulher (em cima), bem como os retoques apressados realizados na saia e nas carnações da menina, que fluorescem em tom muito escuro

artes, esculturaria, architectonica, e da pintura (Vasconcellos, 1733: 50), ou Francisco de Assis Rodrigues no seu *Diccionario tecnico e histórico de pintura, esculptura, architectura e gravura* (Rodrigues, 1876: 80), ou que se encontra numa literatura técnica mais vasta (Le Gac, 2006: 57-59; 2009: 510-514 e Tabela II-9.10).

A título indicativo e cingindo-nos apenas a algumas considerações, a policromia original a frio fez uso abundante de pigmentos à base de chumbo (o *alvaiade* branco, o *massicote* amarelo, o *zarcão/azarcão* ou *mínio* vermelho), à base de ferro e de alumínio para os tons acastanhados (terras), e de carbono (o *pó de sapatos* ou negro vegetal) para o preto (Nunes, [1615]: 101 e 109). As tonalidades azuis foram conseguidas mediante as matérias corantes mais acessíveis no século XVII, entre o pigmento esmalte azul e o

corante índigo (o dito *anil* na tratadística portuguesa e em arquivos históricos) (Nunes, [1615]: 101 e 109) (figs. 18a e 18b), ficando reservada a azurite, de custo muito mais elevado, para as figuras de maior devoção (a *Virgem*, *São José* e os *Anjos*). Nos elementos do *Grupo de Oito Figuras com Oferendas* (cat. 12) e do *Grupo de Três Figuras com Oferendas* (cat. 11), a cor verde resulta de misturas variáveis de azul e amarelo, até com branco de chumbo ou preto vegetal para obter nuances muito subtis. Não foram identificados pigmentos à base de cobre (verdigris ou malaquite). Chegou-se à conclusão que nos elementos da figuração, o verde, sobretudo intenso e vivo, era uma tonalidade pouco ou nada usada, deixando as componentes vegetalis-tas e verdejantes do cenário complementar o leque das cores.

O primitivo revestimento cromático comprovou ser muitíssimo lacunar e substituído por uma nova policromia geral, aplicada em todas as partes visíveis. A paleta escolhida pelo artesão pintor nesse *segundo tempo de vida da obra* (Tollon, 1996; Le Gac, 2003: 173), com o intuito de prolongar o uso do presépio na celebração do mistério da Natividade, respeitou as cores já existentes, embora com nuances por vezes bastante diferentes das originais. Nos grupos já mencionados, por exemplo, foram pintadas de verde amarelado as calças outrora verde azulado do caçador, ou de azul claro a saia originalmente de um azul mais intenso e escuro da jovem mãe amamentando o filho. O facto





Figura 19a
Pormenor do grupo
Matança do Porco
(cat. 22), observado
à luz visível

Figura 19b
O mesmo pormenor
observado sob
radiação ultra-violeta.
Distinguem-se o verniz
esverdeado no focinho
do porco, na saia da
jovem mulher, na capa
e no chapéu do homem,
bem como as áreas
escuras na indumentária
e carnações das
personagens, decor-
rentes de retoques
apressados

de se ter encontrado o pigmento de azul da Prússia directamente em contacto com o suporte cerâmico não é uma garantia de datação do presépio como sendo setecentista, posto que a policromia original se encontra muito lacunar conforme se viu. Esta cor, fruto do segundo revestimento geral das peças, permite antes situar a realização desta *repolicromia* a partir do segundo quartel do século XVIII, o azul da Prússia ou *azul de Berlim* inventado em 1704 não tendo certamente ficado acessível aos pintores de quadros e de imagens da Península ibérica, antes de 1730 (Le Gac, 2009: 158-159).

Intervenções ainda posteriores e pontuais foram registadas sob diferentes radiações luminosas, com fotografias em luz visível com escalas graduadas e de cores, e sob radiação ultra-violeta que tem a capacidade de fazer fluorescer certos materiais (figs. 19a e 19b). Permitiram pôr em evidência a existência de: (1) uniões entre fragmentos e novas colagens com materiais sintéticos (fluorescendo em tom leitoso); (2)

restauros para completar partes em falta (formais e cromáticas) mais sujeitas à quebra, atritos e acumulação de sujidade entranhada – como é o caso das bases, refeitas em zonas periféricas com gesso e estopa, tendo estas restituições sido cobertas por um tom acastanhado para as integrar visualmente, ou de veste alaranjadas ou avermelhadas tendo recebido retoques parciais mas transbordantes (fluorescendo em tom muito escuro), ou ainda das carnações das personagens, em que as cores das bochechas e dos braços foram realçadas; (3) verniz à base de resinas naturais, aplicado parcialmente e sobretudo em tonalidades escuras, cuja oxidação faz com que fluoresça hoje num tom esverdeado. Estas intervenções inscrevem-se nitidamente num *terceiro tempo de vida da obra* que, de acordo com Françoise Tollon, já reflecte uma tomada de consciência patrimonial e a abordagem filosófica de restauro incrementada a partir do século XIX (Tollon, 1996; Le Gac, 2003: 173).

AUTENTICIDADE HISTÓRICA

O conjunto de dados anteriormente referido sustém outros valores de que o público não se inteiraria se o presépio fosse exposto somente numa tentativa de recriação da sua narrativa visual, pondo essencialmente a tónica no que fora o produto original, como se fosse uma obra desprovida de qualquer história posterior.

Quando se fala na dimensão histórica de um bem patrimonial – e neste caso o presépio, que está longe de ser linear como o mostrou Alexandre Pais ao questionar o duplo enquadramento temporal/autoral a pretexto do trabalho de António Ferreira (ver texto neste catálogo), e também Anísio Franco e Celina

Bastos ao procurar reconstituir o itinerário que tiveram os núcleos agora expostos (ver texto neste catálogo) – não se pode limitá-la à fase da sua génese sem correr o risco de despojá-lo do seu percurso único no tempo. A unicidade da obra passa não somente pelo carácter não reproduzível do conjunto enquanto criação singular mas também pelo carácter absolutamente irreduzível dos acontecimentos vários que o marcaram intrinsecamente. O presépio endossou vários estatutos e prestou-se a diferentes leituras, primeiro enquanto conjunto devocional, depois enquanto legado artístico e patrimonial, através do qual vários intervenientes manifestaram as tendências e as ideologias próprias da sua época, conformadas por modos de ver colectivos. O que pode ajudar a retratar as modalidades de expressão e as aspirações de uma certa sociedade num dado momento da História. O presépio de Carnide pode revelar estas mensagens intangíveis, estas intenções particulares, concretizadas na matéria por um *savoir-faire*, pelo recurso a determinadas substâncias e modos de aplicação, cabendo ao investigador reconstituir nessas bases, da forma mais completa possível, o conjunto de práticas culturais de que o presépio é portador.

A autenticidade histórica é por isso indivisível da autenticidade material e técnica acima examinada, na medida em que é com base nos materiais concretos através dos quais as diferentes peças do torrão ganharam forma e cor ou uma aparência julgada mais adequada ao longo do tempo, que se pode documentar os diferentes episódios da vida da obra e também enriquecer a própria História da Conservação e Restauro de Escultura, em Portugal.

AUTENTICIDADE ESTÉTICA E OPÇÕES ACTUAIS DE CONSERVAÇÃO

O carácter deontológico das intervenções finalmente realizadas procurou ter em conta três noções fundamentais que vão exactamente ao encontro do que é subjacente ao *Documento de Nara*, a saber (Berduco 1990: 3-15 e 24-26):

1. Noção de *durabilidade*, entendendo que o carácter perecível do objecto e a vulnerabilidade que ganha com o tempo fazem parte da sua essência, por estarem necessariamente associados à sua materialidade.

2. Noção de *integridade*, «*que tem em conta a natureza insubstituível da obra, reconhecendo-lhe uma espécie de inviolabilidade*».

3. Noção de *acessibilidade*, sendo o objecto uma «*fonte potencial de novos conhecimentos cujas interpretações presentes não devem comprometer investigações futuras*».

São noções objectivas que entendemos dever guiar o interveniente, nesse caso o *conservador-restaurador*, precisamente para evitar a dimensão subjectiva das escolhas norteadas por um ideal estético, que sabemos ser tributário do gosto dos indivíduos e das modas, e ser portanto muito discutível.

As opções de conservação feitas agora (ver texto de Elsa Murta e Conceição Ribeiro neste catálogo) participaram desta intenção de tornar legível o diferente grau de preservação das peças e também a sua patine, através do envelhecimento das camadas fazendo parte integrante desses objectos. Perante a metamorfose inexorável da matéria, o escurecimento de certos restauros antigos poderá ser encarado como pouco

feliz na leitura global do conjunto. Mas o critério que norteia a conservação de todos esses aspectos aspira à honestidade e à objectividade, mantendo na obra o que lhe pertence e que a documenta melhor que qualquer outro registo – saliente-se a falta de documentos mais elucidativos –, assumindo totalmente que tais opções podem ser feitas em detrimento de considerações de ordem estética. É óbvio que o conceito de patine (incluindo a *patine natural*, decorrente da passagem do tempo, e a *patine de uso*, decorrente da função e re-utilização da obra) é antinómico do da intenção original, posto que o respeito pela patine se opõe simplesmente à possibilidade de mostrar um bem cultural na aparência e harmonia que evidenciava ao tempo da sua criação (Bergeon, 2003: 130).

Não foram colmatadas lacunas profundas de cor até ao corpo cerâmico, nem completadas lacunas formais (geralmente limitadas a zonas periféricas), mais uma vez na aposta de permitir ao grande público apreciar a autenticidade material e de conservação do presépio.

Acreditamos que a autenticidade estética do conjunto não padece destas decisões. Não nos esqueçamos que, no caso em apreço, lida-se com um património que tem uma dupla linguagem, plástica e pictórica, onde a qualidade dos volumes e a da epiderme são consubstanciais uma da outra e enriquecem-se mutuamente. Lida-se também com núcleos que, por mais «desenraizados» que tenham ficado após o desmembramento do presépio original, não perderam a profunda harmonia estilística e narrativa que os une. O espírito barroco que preside à sua concepção sobrevive nas composições dinâmicas que tendem

a dilatar-se para além dos limites físicos onde estão encerradas. Outrora sujeitas à intensidade e às variações da luz consoante a sua incidência, as diferentes peças são hoje também susceptíveis de ganhar novos contrastes, modulações e significados de acordo com as modalidades de apresentação escolhidas. Mesmo o elevado nível de perda material verificado nalguns casos em nada diminui a pungente expressividade dos diferentes núcleos, como se pode verificar em simples elementos arquitectónicos procedentes desta obra.

A intervenção realizada, que atende ao conceito de *intervenção mínima*, inscreve-se decididamente com coerência no próprio conceito de museu. Foi pensada no longo prazo, e não limitada à valorização actual, posto que esta exposição temporária, inevitavelmente circunscrita na sua temática, não pode esgotar as potencialidades de conhecimento que as peças encerram. O respeito pela história material das peças abre outras perspectivas e a possibilidade de renovar os olhares sobre elas, enaltecendo, por exemplo, os aspectos tecnológicos de peças em barro modelado e cozido de várias proveniências e períodos, ou procurando noutra exposição de vocação plenamente didáctica, sensibilizar o grande público para o modo como objectos desta qualidade eram tratados no passado, educando, assim, o seu discernimento visual.

TRATAMENTO
DE CONSERVAÇÃO
E RESTAURO DO
«PRESÉPIO DE CARNIDE».
ALGUMAS OBSERVAÇÕES

Elsa Murta e Conceição Ribeiro

NO ÂMBITO da exposição do conjunto em terracota do presépio do Convento de Santa Teresa de Carnide foi observada, analisada e tratada na secção de Escultura do Departamento de Conservação e Restauro, Instituto dos Museus e da Conservação (DCR/ IMC)¹, (fig. 20) uma parte dos grupos do conjunto total, correspondente a oito esculturas, seis grupos de figuras, treze querubins e cinco elementos que constituem uma estrutura arquitectónica formada por um arco e duas colunas.

Os critérios de conservação e restauro definidos foram, primordialmente, a estabilização dos processos de alteração existentes e a beneficiação da leitura de conjunto. Este presépio, constituído por grupos que actualmente se encontram avulsos, esteve, na sua génese, contextualizado numa envolvente cenográfica delimitada por um nicho de dimensões precisas. As peças, ao integrarem num passado recente as colecções do MNAA, foram várias vezes expostas, quer separadamente, quer com grupos de outros núcleos de presépios, o que terá conduzido a diferentes intervenções ao nível das policromias e dos suportes. Este facto poderá fundamentar o actual estado de heterogeneidade entre os vários grupos escultóricos do conjunto, o que não privilegia a visão da obra como um todo.

1 Participaram na conservação e restauro Cécile Oliveira, estagiária do Mestrado em Conservação e Restauro, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne; Carina Saraiva, Helena Pereira, Marta Oliveira, Susana Teixeira e Melissa Machado, estagiárias do Curso de Mestrado em Conservação e Restauro, IPT; Inês Gomes, Conceição Ribeiro e Tiago Dias, BTI, FCT; Maria do Carmo Oliveira e Raquel Miserela, RENACOR, FCT.



Figura 20
Grupo de trabalho
na secção de Escultura
do DCR/ IMC

SUPORTE

A totalidade das esculturas avulsas e grupos foram modelados em barro, pelo processo aditivo, numa pasta cerâmica de granulometria fina, embora com impurezas. Apresenta de um modo geral tons ocres alaranjados, claros ou escuros, evidenciando uma amálgama pouco homogénea e que poderá ser a causa do desagregamento de alguns pormenores. A construção da maioria das peças terá sido faseada, com o barro adicionado em pequenas porções sobre um taipal de madeira, pressionado e modelado com os dedos, deixando visíveis as impressões digitais do escultor. Observam-se as marcas deixadas por instrumentos próprios desta técnica, como teques lisos, e outros improvisados, como paus e pedaços de madeiras.

As esculturas são de vulto a 3/4, com acabamentos muito minuciosos na frente. No reverso vazado



observa-se um acabamento sumário, com marcas profundas dos dedos do escultor no acto de retirar matéria (fig. 21). Os pormenores esculpidos em vulto pleno, como as cabeças das figuras e as representações das cidades são ocios e foram feitos orifícios de respiro para o exterior. Este facto deve-se à necessidade de retirar peso excessivo às esculturas, facilitar a secagem das pastas e evitar fracturas durante a cozedura. Observam-se também marcas de madeiras utilizadas para amparar o peso durante a modelagem das peças em altura, evitando o seu desmoronamento.

Muitos grupos apresentam fracturas que foram coladas logo após a cozedura com um betume de cor castanho avermelhado, possivelmente uma mistura de cera, resina e uma carga, igualmente detectada noutros conjuntos da mesma época (Pais, 2004: 26). São indicativos de que houve problemas técnicos durante a cozedura e as fracturas ou rachas tiveram

Figura 21
Reverso do grupo
Reis Magos (cat. 17)
onde são visíveis as
marcas de modelação



Figura 22
Secção do arco (verso)
onde são visíveis
as marcas do corte

Figura 23
Friso do entablamento no arco

de ser colmatados ainda antes de serem efectuadas as policromias.

Em alguns grupos, com maior número de figurantes, o primeiro plano apresenta um acabamento mais pormenorizado do que as figuras em segundo plano, tanto a nível da forma esculpida como da policromia. As figuras principais, de maior relevância, têm as feições, mãos, cabelos e peças de vestuário primorosamente esculpidas, são proporcionadas e delicadas, tal como os objectos que representam oferendas, muito realistas e igualmente proporcionados.

Algumas esculturas tiveram um acabamento em fresco com uma camada de barbotina².

Há grupos de esculturas que, por serem de maior dimensão, peso e localização no conjunto do presépio, foram modelados e, ainda em fresco, cortados com auxílio de um fio cortante ficando impressas no barro as marcas de evidência do corte (fig. 22). Esta técnica tradicional de modelação de esculturas em barro foi pormenorizadamente descrita pelo Padre

² Argila misturada com água em estado cremoso que funciona como cola da argila.

Ignácio da Piedade Vasconcellos, em 1733, no seu Tratado de Artefactos Symmetriacos, e Geométricos, advertindo para as regras e circunstâncias de trabalhar a arte do barro (Vasconcellos, 1733)³.

A representação do arco em ruínas que delimita toda a cena terá sido construída segundo uma técnica distinta. As marcas de madeira impressas no reverso indicam que foi modelado deitado sobre um taipal, procedimento mais próximo da tecnologia da madeira do que da tecnologia do barro, evidenciando a geometria de construção e uma planificação prévia, com marcação incisa do risco. Em parte devido ao seu grande peso ou para facilitar o manuseamento foi cortado em cinco taelos, cozidos individualmente e posteriormente fixos entre si com o mesmo betume de base de cera e resina.

As colunas com capitéis jónicos foram modeladas individualmente e fixas em fresco à estrutura. As decorações em baixo-relevo, a contornar as duas arcadas, são simétricas e têm um aspecto muito uniforme, pelo que concluímos terem sido obtidas por molde e fixas ao barro antes da cozedura. O friso geométrico que delimita a parte superior do entablamento (fig. 23) foi também obtido por molde em elementos separados, ao modo da técnica de entalhar, e fixo à estrutura antes da

3 No capítulo XIII do seu livro, no número 98, o procedimento é descrito do seguinte modo: «E para se cortar, tome-se hum arame destemperado no fogo, que tenha meya grossura de hum cordel de barbante pouco mais ou menos, e cingindo a figura por aquellas partes aonde a quizerem cortar, metendo as duas pontas do arame por hum canudo de cana, tendo-o firme com huma mão, e com a outra puxando pelo arame até sahir todo pela figura fora: desta sorte se cortará a figura em quantas partes quizerem, para que com mais facilidade se possa cozer, e levar em pessos para onde quizerem com pouco trabalho.»

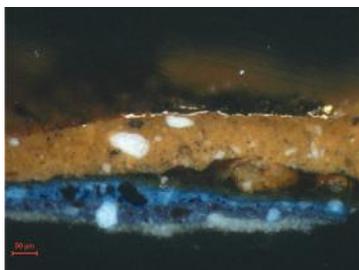


Figura 24

Corte estratigráfico de uma amostra de policromia do manto de um dos Reis Magos.

Observa-se a camada branca de preparação, seguida de duas camadas de azul pertencentes ao mesmo estrato e uma camada de verniz espesso. Segue-se uma decoração em relevo ocre, onde assenta a folha metálica dourada

cozedura. Alguns destes elementos não fizeram uma perfeita ligação ao barro, destacando-se do arco após a cozedura do conjunto. Foram fixas posteriormente, com a mesma fórmula de cera, resina e carga anteriormente descrita.

POLICROMIA

O estudo da policromia encontra-se em análise, pelo que nesta fase dos trabalhos pudemos apenas verificar que em todos os conjuntos existe sobre a policromia original uma repolicromia e, sobre esta, várias camadas de repintes aplicados em diferentes intervenções de restauro⁴. No grupo dos Reis Magos, num Anjo e numa das colunas do arco directamente sobre o barro seco, foi identificada uma preparação branca à base de branco de chumbo e de carbonato de cálcio, aglutinados a óleo. Ainda referente à primeira policromia encontrada, foram estudadas três amostras de azuis, sendo que nas vestes dos Reis Magos (fig. 24) identificaram-se

4 Foram efectuados 75 recolhas de amostras de policromia entre os diversos grupos e esculturas de vulto do presépio. As amostras em corte transversal permitiram comparar a estratigrafia e a morfologia das camadas.

duas camadas, pertencentes ao mesmo estrato, compostas pela mistura de pigmentos de azul da Prússia, corante índigo, branco de chumbo, branco de bário e uma camada seguinte formada por azul ultramarino sintético⁵. No azul da coluna identificou-se branco de chumbo e índigo. Para a cor da carnação do anjo, com a mesma correspondência de policromia, foi identificada a mistura de branco de chumbo e ocre (vermelho). O aglutinante utilizado em todas as amostras analisadas foi óleo⁶.

Nas zonas douradas observa-se folha metálica, prateada e dourada, sobre uma preparação alaranjada, possivelmente um bolus. A decoração em relevo dos Magos tem aplicação de folha de ouro. Os cavaleiros têm os estribos em fio metálico dourado e as rédeas são em tecido, umas, e em papel também dourado, outras. Os relevos na face do arco foram monocromados com uma camada branca onde se adicionaram palhetas de vidro aglutinadas com uma camada espessa de aspecto resinoso, provavelmente goma laca (fig. 25). O reflexo conferido pelo vidro simulava um brilho e um reflexo particular, facilmente confundível com o brilho do ouro.

5 A caracterização da policromia foi efectuada no Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo/ IMC, para o XRD por Maria José Oliveira e para o FTIR por José Carlos Frade. O azul ultramarino foi identificado por XRD. O azul da Prússia e índigo foram identificados por FTIR. A data do processo de sintetização dos pigmentos, azul da Prússia e azul ultramarino é bem conhecida, sendo para o primeiro o ano de 1731 e para o segundo o de 1828.

6 No presépio da Estrela foram identificados como aglutinantes para a preparação, óleo de linho e branco de ovo e para as camadas cromáticas, técnica mista de emulsão de ovo e óleo de linho, ou técnica a têmpera, com branco de ovo ou goma arábica individualmente. Pais, Alexandre (*et al*) – «Técnicas de execução» in Pais, 2004, pp. 25-33.

Figura 25
Decoração com palhetas
de vidro nos relevos
do friso a contornar
a face do arco



Embora as observações das superfícies do barro e da policromia tenham sido exaustivas, não foi possível detectar quaisquer marcas ou assinaturas de autor.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO E INTERVENÇÕES DE RESTAURO

As peças apresentavam estados de conservação diferenciados, na sua maioria resultantes de diferentes intervenções de restauro, como já referido.

Ao nível do suporte observámos colagens antigas, ou mesmo de origem, com betumes de base cerosa e resinosa para colmatar quebras ocorridas durante a cozedura do barro, revelando, já no início, problemas relacionados com a pasta cerâmica. A falta de coesão de parte dos conjuntos modelados parece dever-se, em alguns casos, à pouca homogeneidade da pasta, onde são visíveis dois veios de cor diferente e, em outros casos, à fraca compactação da matéria durante o processo criativo. Um suporte fragilizado e as vicissitudes a que o conjunto do presépio foi

sendo sujeito, nomeadamente o desmantelamento do torrão de origem em peças avulsas, bem como a sua eventual integração noutros locais, terão contribuído para novas fracturas e desagregação do barro, o que justifica as inúmeras colagens e adaptações existentes. Os grupos de maior escala e o arco foram os mais afectados, podendo observar-se fixações com gesso, adição de bases com materiais variados, reconstituições e preenchimentos volumétricos. Este mau estado do suporte vem corroborar o estado muito lacunar da policromia original que foi igualmente alvo de várias intervenções. Existe pelo menos uma repolicromia total, seguida de vários repintes totais e parciais, sem qualquer critério plausível, criando descontinuidades cromáticas, com a conseqüente perda de leitura e o destacamento das camadas policromas subjacentes.

No que respeita a tratamentos recentes de conservação e restauro, observamos fixações de suporte com resinas sintéticas e o escurecimento da superfície do barro e policromia, por agregação de poeiras a anteriores fixações a cera-resina.

TRATAMENTO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

As circunstâncias subjacentes a intervenções anteriores e os diferentes estados de conservação de grupos de peças para esta exposição determinaram a nossa opção por uma metodologia de intervenção selectiva. Ou seja, procedeu-se fundamentalmente à estabilização dos processos de alteração existentes, como a fixação dos vários estratos de policromia e de elementos do suporte destacados e mal fixos. Contudo, dados os diferentes estádios de intervenção existentes, sobretudo no que respeita

aos repintes, efectuámos a remoção dos restauros mais recentes e que mais prejudicavam a boa conservação e a leitura da obra, com solventes para base aquosa, orgânicos e em gel.

No final, apenas foi efectuada a integração pontual de preparação branca visível em lacunas de policromia e nas zonas de preenchimento volumétrico de lacunas do suporte.

OBRAS EM EXPOSIÇÃO



1. *Virgem* (A. 46 cm)
Inv. 359 Esc



2. *Menino Jesus* (A. 23 cm)
Inv. 358 Esc



3. *São José* (A. 48 cm)
Inv. 360 Esc

1-38.

Figuras de Presépio

António Ferreira

Finais do século XVII

Barro cozido e policromado

Proveniência: Convento de Santa Teresa de Carnide

MNAA, inv. 358-360, 362-364, 368-370, 372-376, 378,
381-386, 389, 394-403, 724, 2507-2511 Esc



4. *Vaca* (A. 19 cm)
Inv. 385 Esc



5. *Burro* (A. 21 cm)
Inv. 384 Esc



6. *Arco* (A. 117 cm)
Inv. 2507 Esc



7. *Anjo* (A. 32 cm)
Inv. 403 Esc



8. *Três Anjos Músicos*
(A. 52 cm)
Inv. 383 Esc



10. *Anjo Músico* (A. 39 cm)
Inv. 389 Esc



10. *Anjo Músico* (A. 39 cm)
Inv. 386 Esc



11. *Grupo de Três Figuras
com Oferendas* (A. 68 cm)
Inv. 362 Esc



12. *Grupo de Oito Figuras
com Oferendas* (A. 66 cm)
Inv. 363 Esc



13. *Homem e Mulher Ajoelhados* (A. 43 cm)
Inv. 364 Esc



14. *Grupo de Nove Figuras com Oferendas* (A. 67,5 cm)
Inv. 724 Esc



15. *Homem da Sanfona* (A. 60 cm)
Inv. 378 Esc



16. *Rapaz Espreitando entre Duas Colunas* (A. 70 cm)
Inv. 374 Esc



17. *Reis Magos* (A. 30 cm)
Inv. 382 Esc



18. *Grupo de Guerreiros a Cavalo* (A. 35 cm)
Inv. 381 Esc



19. *Grupo do Cortejo* (A. 28 cm)
Inv. 375 Esc



20. *Anjo Anunciando aos Pastores* (A. 33 cm)
Inv. 373 Esc



21. *Grupo de Foliões (Fandangueiros)* (A. 28 cm) Inv. 376 Esc



22. *Matança do Porco*
(A. 35 cm)
Inv. 372 Esc



23. *Casario com Arco e Três Figuras* (A. 46 cm)
Inv. 368 Esc



24. *Casario* (A. 41 cm)
Inv. 370 Esc



25. *Casario com Ponte*
(A. 40 cm)
Inv. 369 Esc

26-38.
Cabeças de Querubim
(A. 16 cm/ máxima e 13 cm/ mínima)



26.
Inv. 2511 Esc



27.
Inv. 396 Esc



28.
Inv. 394 Esc



29
Inv. 2508 Esc



30.
Inv. 401 Esc



31.
Inv. 397 Esc



32.
Inv. 400 Esc



33.
Inv. 2509 Esc



34.
Inv. 395 Esc



35.
Inv. 398 Esc



36.
Inv. 2510 Esc



37.
Inv. 399 Esc



38.
Inv. 402 Esc

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

JAHPL (Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa) *Livro 3º dos Termos da Visita ao Bairro Alto*, Lisboa, 1702. Livro 95.

_____, *Livro dos termos da Devassa da Visita à Cidade de Lisboa*, 1702. Livro 342.

AMNAA (Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga), Lv. 48, *Incorporações de objectos pertencentes aos bens de igrejas*.

_____, Lv. 56, *Cópia das relações que existiam na secretaria do Museu Nacional de Bellas Artes dos objectos que pertenciam aos supprimidos conventos. Lisboa 9 de Janeiro de 1906*, p. 20. Relação dos objectos do suprimido convento de Santa Theresa de Carnide, escolhidos para o Museu Nacional de Bellas Artes.

_____, Lv. 81, *Entradas. Nº 1, Objectos procedentes de conventos e Egrejas*.

ANJOS, Irmã Maria Teresa dos, s/d. *Caderno de Memórias*.

ANTT, Arquivo das Congregações, Mç. 13, Mct.1.

_____, Carm. Desc., São João da Cruz de Carnide. Liv. 1, *Livro da Fundação do Real Convento de Carnide de Carmelitas Descalços de que hé fundadora & Padroeira a Sereníssima Senhora D. Maria filha do Sereníssimo Rey & Senhor D. João o 4 Restaurador da Liberdade Portugueza, y verdadeiro Pay da Pátria, Anno de 1681*.

_____, Carm. Desc., Santa Teresa de Jesus de Carnide, Mç. 1, 2 e 3.

_____, Ministério das Finanças, Convento de Santa Teresa de Carnide, Cx. 1983.

_____, Ministério das Finanças, Convento do Santíssimo Sacramento de Alcântara, Cx. 1984.

_____, Ministério das Finanças, Convento de Santo Alberto de Lisboa, Cx. 1986.

BMNAA (Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga), Res 26877, *Livro das contas do Convento de N. da Madre de Deos, anno de 1690. Este Livro Teve Seu Principio no Mes de Mayo do Anno de 1689. E Finalizou em o Dia 13 do Mes de Julho do Anno de 1708*.

FONTES IMPRESSAS

ANNA, P. Fr. Belchior de Santa, 1657. *Chronica de Carmelitas Descalços, Particular do Reyno de Portugal, e Província de Sam Felippe*. Tomo I. Lisboa: Na Officina de Henrique Valente de Oliveira.

BELÉM, Frei Jerónimo de, 1756 (redigida em 1754). *Chronica Serafica da Santa Província dos Algarves da Regular Observancia de nosso Serafico Padre S. Francisco*. Parte III. Lisboa: Officina de Ignacio Rodrigues.

BLUTEAU, Raphael, 1712. *Vocabulario Portuguez e Latino*. Tomo II. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

CASTRO, Joaquim Machado de, 1937. «*Diccionario Arrazoado, ou Filosofico d'Alguns Termos Technicos, Pertencentes á Bella Arte da Escultura, e Seus Utensilios*». Inéditos de História de Arte. Lisboa: Depositário Livraria Coelho.

CIDADE, Manuel Pereira, 1926. *Memórias da Basilica da Estrela escritas em 1790 por Manuel Pereira Cidade Capelão fidalgo da mesma Basilica*, publicadas e prefaciadas por António Baião. Coimbra: Imprensa da Universidade.

CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio, 1823. *Gabinete Histórico*. Tomo IX. Lisboa: Imprensa Nacional.

COUTINHO, D. José da Cunha de Azevedo, 1816. «Artes, e Officios. Da Estatuaria, e Escultura em Pedra em Portugal», in *Jornal de Bellas Artes, ou Mnemosine Lusitana*. Redacção Patriótica. n. I. Lisboa: Impressão Régia.

JESUS, Maria do Carmo do Coração de, 1945. Prólogo e notas de J. da Costa Lima, *Carmelitas da Estrela. Virtudes ignoradas e outras narrações*. Lisboa: [s.n.].

MACHADO, Cyrillo Volkmar, 1823. *Colecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos, e Gravadores Portuguezes, E dos Estrangeiros, que Estiverão em Portugal, Recollidas e Ordenadas*. Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva.

MARIA, Fr. José de Jesus, 1753. *Chronica de Carmelitas Descalços, Particular da Província de S. Filippe dos Reinos de Portugal, Algarve e suas Conquistas*. Tomo III. Lisboa: Na Officina de Bernardo Antonio de Oliveira.

NUNES, Philippe, [1615] 1982. *Arte da Pintura. Symmetria, E Perspectiva* [Original Edition Facsimile, Lisbon: Craesbeeck, 1615]. Introdução de Leontina Ventura. Porto: Editorial Paisagem.

PEREIRA, Gabriel, 1910. *Pelos Subúrbios e Visinhanças de Lisboa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C.^a.

PEREIRA, Luiz Gonzaga, 1927. *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, prefácio de A. Vieira da Silva. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Regra Primitiva e Constituições das Religiosas Descalças da Ordem da Gloriosíssima Virgem Maria do Monte do Carmo, 1791. Lisboa: Regia Oficina Tipográfica.

Relatório e Contas da Gerência dos Anos de 1898 a 1901 apresentado pela Direcção da Missão Ultramarina, 1902. Typographia Católica.

SOUSA, António Caetano de, 2007. *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Tomo VII. Lisboa: Academia Portuguesa de História e QuidNovi.

SOUSA, António Caetano de, 1745. *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*. Tomo IV. Lisboa. Na Regia Officina Sylviana e da Academia Real.

Testamento que fez Antonio Gomez da Mata Correyo mor que foi deste Reyno de Portugal, 1652. Lisboa: Na Officina Craesbeeckiana.

VASCONCELLOS, Padre Ignacio da Piedade, 1733. *Artefactos Symmetriacos e Geometricos, Advertidos, e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*. Lisboa Occidental: Na Officina de Joseph Antonio da Sylva; Imprensa da Academia Real.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AA.VV., 2010. *Esculturas de Género. Presépio e Naturalismo em Portugal*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/ Museu Nacional de Arte Antiga.

ANDRADE, Sérgio Guimarães, 1989. «Presépios», in *Dicionário da Arte do Barroco*. Lisboa: Editorial Presença. pp. 383-387.

BARREIRA, João. «Os Presépios de Barro», in *Serões*. II Série, n. 6, pp. 514-525.

Barristas Portugueses, 1938. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Academia Nacional de Belas Artes.

BERDUCOU, Marie, 1990. *La Conservation en Archéologie: Méthodes et Pratique de la Conservation-Restauration des Vestiges Archéologiques*. Paris: Masson.

BERGEON, Ségolène, 2003. «“Patine”. Œuvre du Temps», in *Actas do XXX Congresso Internacional de História da Arte: «Time»*, Londres, 2000, in *ZKK-Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, n. 17, pp. 129-131.

BERLINER, Rudolfo, 1930. *Denkmäler der Krippenkunst*. Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag.

Carta de Cracóvia 2000. Princípios para a Conservação e Restauo do Património Construído. <http://www.igespar.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf>

CHAVES, Luís, 1925. *Os Barristas Portugueses (Nas Escolas e no Povo)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Documento de Nara sobre a autenticidade, 2007. Tradução de António de Borja Araújo, Instituto Superior Técnico [1994].

Documento de Retablos 2002 / Document on Altarpieces 2002 / Document des Retables 2002. Taller sobre metodología para la conservación de retablos de madera policromada, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura & The Getty Conservation Institute, Sevilla. http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/

FERRÃO, Leonor, 1994. *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*. Lisboa: Quetzal Editores.

GETTENS, Rutherford J.; STOUT, George L., 1966. *Painting Materials: A Short Encyclopaedia*. New York: Dover.

JESUS, David Coração de, 1962. *A Reforma Teresiana em Portugal*. Lisboa: [s.n.].

La Conservation préventive, 1992. Preprints du 3e Colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire. 8-10 Octobre 1992. Paris: A. R. A. F. U.

LE GAC, Agnès, 2003 «A Utilização de Compostos à Base de Cera na Escultura Policromada dos Séculos XVII e XVIII, em Portugal», in *Imagem Brasileira* 3. Actas do III Congresso do Centro de Estudo da Imaginária Brasileira-CEIB, 28-30 Agosto 2003. São João del Rei - Minas Gerais, Belo Horizonte - Minas Gerais: CEIB. pp. 41-68

LE GAC, Agnès, 2003. «Lecture du Temps pour une Oeuvre Multiple. La Vierge en Majesté du Musée National d'Art Ancien de Lisbonne», in *Actas do XXX Congresso Internacional de História da Arte: «Time»*, Londres, 2000, in *ZKK-Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, n. 17, pp. 163-178.

_____, 2009. *Le Retable Majeur de la Sé Velha de Coimbra et la Polychromie Dans le Diocèse de Coimbra à l'Époque Baroque. Aspects Techniques et Esthétiques*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia, UNL. 2 vols. Lisboa.

MACEDO, Diogo de, 1940. *Em Redor dos Presépios Portugueses*. Lisboa.

_____, 1941. «Presépios e Sonhos», in *Ocidente*. Vol. XV, n. 44, Dezembro, pp. 435-441.

MOITA, Irisalva, 2000. «Convento de Santa Teresa de Carnide», in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa.

OGDEN, Lynn; WAINRIGHT, Ian; ROCHE, Roger, 1976. «Introducing Conservation», in *The Journal of the Canadian Conservation Institute*. Ottawa.

PAIS, Alexandre Nobre, 1998. *Presépios Portugueses Monumentais do Século XVIII em Terracota*. [Texto policopiado]. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL. 2 vols. Lisboa.

_____, 2002. *O Presépio da Madre de Deus*. Lisboa: IPM.

_____, 2003. «A Tradição dos Presépios», in *O Presépio da Madre de Deus*. Lisboa: IPM. pp. 26-31.

_____, 2004. *Presépio da Estrela*. Lisboa: IPCR.

_____, 2007. *O Presépio em Portugal*. Lisboa: Caleidoscópio.

PEREIRA, Marília, 2004. *Circulação de Bens Culturais Móveis*. Lisboa: IPM. Coleção Temas de Museologia.

PIEIDADE VASCONCELLOS, Pe. Ignácio da 1733. *Artefactos Symmetriacos, e Geométricos, Advertidos, e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*. Lisboa: Impressão da Academia Real.

QUEIRÓS, José, 1907. *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*. Lisboa: Typographia do Anuario Commercial.

Restauration, Dé-Restauration, Re-Restauration, 1995. Preprints du 4e Colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire, 5-7 Octobre. Paris: A. R. A. A. F. U.

RODRIGUES, Francisco de Assis, 1875. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.

SALDANHA, Sandra Costa, 2008. *A Basílica da Estrela. Real Fábrica do Santíssimo Coração de Jesus*. Lisboa: Livros Horizonte.

SANTA MARIA, Agostinho, 1712. *Santuário Mariano, e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora*. Tomo IV. Lisboa: Oficina de A. Pedrozo Galvão.

SILVA, Raquel Henriques da, 1998. «As Exposições Temporárias e a Dinâmica dos Museus», in *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*. n. 8-9, Dezembro. Lisboa. pp. 7-8.

STOLOW, N., 1979. *Conservation Standards for Works of Art in Transit and in Exhibition*. Paris: UNESCO.

TELLES, Liberato, 1899. *O Mosteiro e a Igreja da Madre de Deus*. Lisboa: Imprensa Moderna.

TOLLON, Françoise, 1995. «Quelques Questions sur la Dé-Restauration», in *Restauration, Dé-Restauration, Re-Restauration*. Preprints du 4e Colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire. 5-7 Octobre. Paris: A. R. A. A. F. U. pp. 9-16.

VANDEVIVERE, Ignace, 1998. «Le Défi du Prestige et de la foule», in *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, n. 8-9, Dezembro. Lisboa. pp. 4-6.

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

COMISSÁRIO

Anísio Franco

COMISSÁRIA-ADJUNTA

Celina Bastos

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Isabel Ângelo (Departamento de

Conservação e Restauro, Faculdade de

Ciências e Tecnologia, UNL)

Elsa Murta (Departamento de Conservação e Restauro/ IMC)

Conceição Ribeiro, Inês Gomes, Tiago

Dias (BTI, FCT) com a colaboração de:

Cécile Oliveira (estagiária do Mestrado em

Conservação e Restauro, Université Paris 1)

Carina Saraiva, Helena Pereira, Marta

Oliveira, Susana Teixeira, Melissa

Machado (estagiárias do Curso de Mestrado

em Conservação e Restauro, IPT)

Maria do Carmo Oliveira e Raquel

Miserela (RENACOR, FCT)

MONTAGEM

Museu Nacional de Arte Antiga

DESIGN DE COMUNICAÇÃO

FBA. /Sandra Afonso

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

TEXTOS

Agnès Le Gac (Departamento de

Conservação e Restauro, Faculdade de

Ciências e Tecnologia, UNL)

Alexandre Nobre Pais (Museu Nacional do Azulejo)

Anísio Franco

António Filipe Pimentel

Celina Bastos

Conceição Ribeiro (Departamento de

Conservação e Restauro/ IMC)

Elsa Murta (Departamento de Conservação

e Restauro/ IMC)

Isabel Ângelo (Departamento de

Conservação e Restauro, Faculdade de

Ciências e Tecnologia/ UNL)

FOTOGRAFIA

IMC – Laboratório de Conservação

e Restauro José de Figueiredo: Luís

Piorro – cats. 4 a 38 e figs. 9 e 11

DDF/IMC: Luís Pavão – fig. 1; José

Pessoa – figs. 8, 10 e cat. 1 a 3

Arquivo MNAA: figs. 2, 4 a 7, 13

Joshua Benoliel / Imagem cedida pelo

ANTT: fig. 3

© Museo Nacional de Escultura.

Valladolid: fig. 12

Isabel Ângelo e Agnès Le Gac: figs. 14 a 19

Departamento de Conservação e

Restauro, IMC: figs. 20 a 25

APOIO TÉCNICO

Ana Filipa Sousa

Luís Montalvão

DESIGN

FBA.

ISBN

978-972-776-443-3

DEPÓSITO LEGAL

337217/11

TIRAGEM

500 exemplares

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

A. Coelho Dias, S. A.

AGRADECIMENTOS

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Carlos Pires dos Santos

Confraria de São Vicente de Paulo

Fernanda Bento

Hugo d' Araújo

Isabel Moita

Joaquim António Silva Justino

Ramiro Gonçalves

APOIOS:


PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS
Secretaria de Estado da Cultura

DIRECÇÃO REGIONAL DE CULTURA
DE LISBOA E VALE DO TEJO




LUSITANIA
Grupo Montepio



