O retábulo do Trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação

The altarpiece of the Transit of the Soul of Saint Bernard of the Real Monastery of Saint Mary of Alcobaça: history, execution and conservation

André Varela Remígio

André Varela Remígio – Atelier de Conservação e Restauro de Escultura e Talha Dourada
Rua Fernão Penteado 22, 1400-148 Lisboa, Portugal
mail@avremigio.com

Resumo

O retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça está hoje na capela que outrora fora de São Vicente. No século XVI, os túmulos dos reis D. Afonso II e D. Afonso III foram colocados nesta capela, tornando-a no epicentro do Panteão Régio de Alcobaça. Em 1639, foi construído um retábulo que enquadrou e dignificou estes dois túmulos reais.

No último terço do século XVII, o orago da capela foi alterado para São Bernardo e foi encomendado um conjunto de esculturas monumentais em barro cozido policromado representando o *Trânsito de São Bernardo*. O retábulo existente sofreu obras de adaptação para receber o conjunto escultórico que terá sido executado em duas campanhas e por duas oficinas diferentes.

Depois de um estudo mais aprofundado sobre a produção da escultura em barro cozido policromado do mosteiro de Alcobaça, defendemos a existência de pelo menos duas oficinas distintas, constituídas por irmãos conversos e eventualmente com a colaboração de artistas seculares. Estas oficinas executaram também esculturas para fora dos Coutos de Alcobaça.

Dado o contexto histórico e simbólico deste retábulo, o tratamento de conservação e restauro das esculturas do seu plano horizontal assumiu a continuidade do tratamento efectuado pelo Instituto José de Figueiredo entre 1969 e 1973, numa perspectiva de manutenção e actualização de procedimentos, tendo o Princípio da Intervenção Mínima como linha orientadora.

Palavras-chave

Escultura; barro cozido; técnica; conservação e restauro; Alcobaça; *Trânsito de São Bernardo*.

Abstract

The altarpiece of the *Transit of the Soul of Saint Bernard* of the Royal Monastery of Saint Mary of Alcobaça, in Portugal, stands today in the former Saint Vincent chapel. In the 16th century, the tombs of the kings Afonso II and Afonso III of Portugal were placed in this chapel, making it the epicenter of the Royal Pantheon of Alcobaça. In 1639, an altarpiece was built to dignify these two royal tombs.

In the last third of the 17th century, the patron saint of the chapel was changed to Saint Bernard and a set of monumental polychromed terracotta sculptures representing the *Transit of the Soul of Saint Bernard* was commissioned. The existing altarpiece was adjusted to receive the sculptural set. It was executed in two campaigns and by two different workshops.

After a detailed study about the production of the monumental polychromed terracotta sculptures of the Monastery of Alcobaça, we defend the existence of at least two different workshops, consisting of lay brothers, eventually with the collaboration of secular artists. These workshops also executed sculptures outside of the grounds of Alcobaça.

Given the symbolic and historical context of this altarpiece, the conservation treatment of the sculptures of its horizontal plane continued the treatment carried out by the José de Figueiredo Institute between 1969 and 1973, with a view to maintaining and updating procedures, taking the principle of minimum intervention as guiding line.

Keywords

Sculpture; terracotta; technique; conservation; Alcobaça; *Transit of the Soul of Saint Bernard*.

Introdução

O retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça é incontestavelmente um paradigma da beleza e originalidade que o Barroco atingiu em Portugal (Figura 1). O retábulo encontra-se hoje na capela que outrora fora de São Vicente. Apesar de esta capela ter sofrido inúmeras alterações ao longo dos tempos, ocupou sempre um lugar preponderante no mosteiro.

Não obstante as múltiplas referências ao retábulo (bibliografia mencionada adiante), há várias questões em diferentes campos que ainda estão por responder. Por exemplo, observando-se o conjunto escultórico constatamos que existem esculturas com modelos estéticos díspares. No entanto, apesar de uma oficina ser constituída por vários escultores, seria natural que um projecto desta importância tivesse uma composição escultórica mais harmoniosa. Outra questão, raramente referida e para a qual ainda não foi apresentada explicação,

Fig. 1 Retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

é a incorporação no retábulo dos túmulos dos reis D. Afonso II e D. Afonso III. Outra situação que nunca foi mencionada e carece de explicação tem que ver com a inscrição no retábulo com a data de 1639, quando as esculturas datam do último terço do séc. XVII.

A pesquisa realizada e as informações obtidas através do contacto directo com a obra durante o tratamento de conservação e restauro permitem discutir aqui essas e outras questões a partir da reconstituição da história do retábulo e da caracterização das técnicas de execução do grupo escultórico e da produção barrista do mosteiro.

O tratamento de conservação e restauro efectuado é igualmente apresentado sucintamente. Embora o retábulo necessitasse de uma intervenção integral, por imperativos económicos, houve a necessidade de faseá-la. O presente artigo refere-se apenas à primeira fase, correspondendo ao tratamento de conservação e restauro das esculturas do plano horizontal, executado em 2008. Tendo em conta que o retábulo ocupa um lugar cimeiro na História da Arte de Portugal, que se situa num monumento extremamente visitado e num espaço de culto intenso, e que está em muito mau estado de conservação, vários princípios e conceitos entram em confronto numa intervenção como esta e, por isso, os mesmos são aqui discutidos.

O retábulo e a sua origem

Desde os tempos mais remotos, a igreja do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça tinha a capela-mor, nove capelas radiais na charola e duas capelas colaterais em cada um dos braços do transepto, estas últimas viradas para poente e ligadas entre si. A segunda capela do braço Sul do transepto era dedicada a São Vicente [1].

O capítulo XX dos estatutos da Ordem de Cister anteriores a 1134 proibia esculturas nos seus mosteiros [2]. As capelas tinham apenas cruzes de madeira pintadas sobre as mesas de altar [3] e o seu titular era identificado através de um epitáfio lavrado no lado esquerdo do arco de entrada de cada uma (Figura 2). Estas cruzes ainda existiam em 1484, quando foram mandadas «reparar» ou substituir [4]. Nesta data, foram também mandados fazer retábulos com painéis pintados com a vida dos respectivos oragos, colocar grades ou cancelas na entrada de cada capela e adquirir esteiras e tapeçarias para o seu interior [4].

Fig. 2 Epitáfio medieval da Capela de São Vicente.

No início do séc. XVI, a galilé mandada construir pelo Rei D. Afonso II (1185-1223) para receber os túmulos reais encontrava-se arruinada [5]. O abade comendatário D. Frei Jorge de Mello, cujo abaciado decorreu entre 1505 e 1519, mandou então transferir todos os túmulos, que se encontravam concretamente na Capela de São Tomé [6], para o interior da igreja [2], principalmente para o braço Sul do transepto. A opção foi natural. No seu topo está a chamada *Porta dos Mortos*, que dava acesso ao cemitério dos monges, e os túmulos de D. Pedro (1320-1367) e de D. Inês de Castro (c.1320-1355) já ali se encontravam, virados para a Capela de São Pedro. Os túmulos do Rei D. Afonso II e do Rei D. Afonso III (1210-1279) foram colocados na capela contígua, a de São Vicente, ficando o do pai no lado do Evangelho e o do filho no lado da Epístola [5]. Tornada esta capela o centro do Panteão Régio, os restantes túmulos foram dispostos à sua frente segundo a sua hierarquia e cronologia. Todos os túmulos, excepto os dos dois reis, viriam a ser depois colocados na Sala dos Túmulos, construída entre 1782 e 1786 [5], em frente a esta capela.

Frei Hieronimo Roman, aquando da sua visita, no final do séc. XVI, refere que a capela já não era dedicada a São Vicente [7], mas não se percebe se era dedicada a outro santo ou se tinha como única função albergar os túmulos reais. Contudo, outros autores referem que a mudança de padroeiro apenas viria a acontecer em 1675 [5]. Uma vitrina com uma escultura do santo que tinha pertencido à capela, estava colocada no cruzeiro, no lado da Epístola [7].

O retábulo foi construído em 1639, tal como actualmente se vê através de uma inscrição (“ANNO 1639”, Figura 3)

que não é referida em qualquer bibliografia. Conferindo uma maior harmonia à capela e enquadrando os dois túmulos, este retábulo foi executado em alvenaria de tijolo e argamassa e policromado, imitando pedra, tendo contudo alguns elementos em pedra. Em frente de cada túmulo foi lavrado um epitáfio encimado pelas armas de cada rei (Figura 4). O arco do retábulo é coroado pelas armas do mosteiro (Figura 5). Do interior do retábulo, pouco ou quase nada sabemos, mas as paredes da tribuna poderão ter sido decoradas com uma pintura mural com motivos (vegetalistas?) de cor verde, pelo que se percebe a partir de vestígios visíveis através de algumas lacunas do brutesco que foi pintado posteriormente (Figura 6).

No primeiro abaciado de D. Sebastião de Sottomaior (1619-1691), que decorreu entre 1675 e 1678, o orago da capela foi alterado para o de São Bernardo de Claraval (1090-1153) [8] e o retábulo sofreu obras de adaptação [4]. O sotabanco de pedra terá sido acrescentado, uma vez que o seu friso não coincide com o dos pedestais das colunas que o ladeiam e a sua união não é perfeita (Figura 7). A mesa de altar foi construída numa reentrância do sotabanco que tem atrás sete orifícios que poderão eventualmente corresponder ao sistema de encaixe de um alçado de pedra (Figura 8). Todo o retábulo foi decorado com um rico brutesco de ouro [9] (Figura 9), principalmente as reservas com os epitáfios dos dois túmulos [10]. Se observarmos de novo a inscrição lavrada (Figura 3) verificamos que tem uma outra pintada a ouro por cima, mas com uma grafia diferente. Isto seria pouco provável de acontecer se ambas as inscrições tivessem sido feitas na mesma altura, corroborando a ideia que o retábulo e o brutesco foram executados em momentos diferentes. Para o interior da tribuna, sobre o sotabanco, foi encomendado um conjunto de esculturas monumentais em barro cozido policromado e estofado, representando o *Trânsito de São Bernardo* (Figura 10).

O conjunto escultórico é constituído por esculturas de vulto perfeito, no plano horizontal, e esculturas em alto-relevo, num plano vertical. Ao centro do plano horizontal, o Melífluo Padre São Bernardo está deitado no seu leito, agonizando entre os monges de Claraval que choram sentidas lágrimas pela falta do homem. À sua cabeceira, uma embaixada celestial de anjos músicos, cantores e instrumentistas, glorificam o triunfo do santo. A monocromia branca e a tristeza dos monges de um lado contrastam com os estofos coloridos e a alegria

Fig. 3 Inscrição "ANNO 1639" lavrada nos capitéis das colunas do arco da tribuna do retábulo da então Capela de São Vicente.

Fig. 4 Epitáfios e armas dos reis D. Afonso II e D. Afonso III, assinalando a localização dos respectivos túmulos.

Fig. 5 Armas do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

Fig. 7 União imperfeita entre o sotabanco e os capitéis do arco do retábulo.

Fig. 6 Vestígios de uma eventual pintura mural subjacente, com motivos decorativos de cor verde.

Fig. 8 Mesa de altar.

Fig. 9 Brutesco de ouro.

Fig. 10 Conjunto escultórico representando o Trânsito de São Bernardo.

dos anjos do outro. Também à cabeceira, mas em primeiro plano, está um monge ajoelhado que representará o encomendante, Frei Sebastião de Sottomaior (1554-1578) [11]. Este facto raro na Escultura em Portugal poderá traduzir o especial empenho do abade geral nesta obra.

No alto, a Virgem Maria vem de braços abertos envolta por uma glória de anjos músicos, receber a alma do seu especial devoto. Sobre ela, dois anjos seguram uma coroa, identificando-a como a Rainha dos Céus. Entre os instrumentos musicais modelados com um impressionante rigor, podemos identificar alaúdes, viola de arco, viola dentilhada, violoncelo, órgão positivo e fagote. Alguns dos anjos cantores seguram os respectivos livros de solfa [12] (Figura 11).

Apesar das descrições monásticas referirem-se sempre a este retábulo como sendo o do *Trânsito de São Bernardo* [9, 13-15], a partir dos finais do século XIX, possivelmente com os relatos de viajantes e curiosos, ficou popularmente conhecido até aos dias de hoje como o da *Morte de São Bernardo* [16-22]. Na realidade, este retábulo representa muito mais que a morte do santo. Representa o trânsito, a passagem, o passamento, a transição da sua alma do mundo terreno para os Céus, algo apenas inerente aos homens santos.

A representação do trânsito de santos é algo relativamente comum, principalmente na pintura. Na escultura de vulto perfeito, temos conhecimento do *Trânsito de Santo António de Lisboa* do Mosteiro de Santo António de Tavira, do *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro de São Miguel de Gaeiras, do *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro de São Pedro de Alcântara de Lisboa, do *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro de Santa Cruz de Sintra, do *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro da Nossa Senhora da Piedade de Vila Viçosa e *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro de Santo António do Rio de Janeiro. Curiosamente, todos estes retábulos são contemporâneos, em barro cozido policromado e pertencentes a mosteiros arrábidos, levando a crer que tenham alguma influência do *Trânsito de São Francisco de Assis* da Basílica de São Francisco de Assis, pintada por Giotto (1266-1337). A escultura em barro cozido teve uma presença contínua em todo o país, pelo menos desde o século XV, sendo os antecessores mais remotos conhecidos as esculturas de Santo André da Sé de Évora e de São Salvador da Torre de Viana do Castelo [23], e os mosteiros arrábidos tinham uma especial preferência por este material pobre, mas rico de simbolismo por ser o da *Criação*, o que justifica o maior número de esculturas em barro cozido nos seus mosteiros.

Nas Folha de Despesas do mosteiro de Alcobaça [14], encontramos a referência a uma segunda campanha de

Fig. 11 Instrumentos musicais representados: alaúdes, viola de arco, viola dentilhada, violoncelo, órgão positivo e fagote, e livros de solfa.

obras neste retábulo durante o segundo abaciado de Frei Sebastião de Sottomaior, ocorrido entre 1687 e 1690: «Importou o Ouro, Tintas, oleyos, Grudes, e outras meudezas para as Capellas de nossa Snr.^a da Conceição, e Tranzito de nosso Padre São Bernardo, e do Prezepio, e as suas vidraças e Mãos dos Off.^{es} que as dourarão e pintarão, novecentos e trez mil sessenta e cinco rs».

Observando o conjunto escultórico, constatamos facilmente que os anjos do plano horizontal foram moldados por mãos diferentes daquelas que moldaram os da glória de anjos que envolve a Virgem, uma vez que seguem modelos anatómicos completamente distintos [16] (Figura 12). Contudo, num retábulo desta importância, complexidade e qualidade estética é pouco provável que o seu projecto artístico não fosse coeso e harmonioso. Também não é expectável que os escultores de uma mesma oficina tivessem liberdade para optarem por

modelos anatómicos tão diferentes. Além disso, a glória de anjos assenta sobre uma alvenaria de tijolo e argamassa construída literalmente sobre as últimas esculturas do plano horizontal, cobrindo-as parcialmente, o que não seria natural de acontecer num projecto inicial (Figura 13). Assim, as esculturas do retábulo terão sido executadas em duas campanhas distintas e por oficinas diferentes. As do plano horizontal e a Virgem terão sido executadas no primeiro abaciado de Sottomaior (1675-1678) e a glória de anjos no seu segundo abaciado (1687-1690). É perfeitamente natural que no segundo triénio, Sottomaior tenha querido completar ou enriquecer o retábulo que encomendara no seu primeiro triénio.

O faseamento das obras não era de todo estranho, uma vez que eram muito morosas e dispendiosas. Eventualmente, todas as esculturas podem ter sido policromadas apenas no segundo abaciado. O mesmo

Fig. 12 Diferentes modelos estéticos dos anjos instrumentistas do plano horizontal e do plano vertical.

Fig. 13 Assentamento da glória de anjos sobre as últimas esculturas do plano horizontal.

aconteceu por exemplo com o retábulo da Nossa Senhora da Conceição, encomendado no primeiro triénio [14], mas apenas dourado no segundo [14, 19].

Entre 1702 e 1705, no triénio de D. Frei Pedro de Lencastre (Aveiro) (1653-1713), foram executadas umas grades para a capela [14], levando a crer que o retábulo já estaria concluído [19]. Portanto, o retábulo terá sido realizado entre os abaciados que ocorreram entre 1675-1678 e 1702-1705.

Esta datação proposta difere das anteriores. Margarida Calado e Pedro Canavarro balizam a execução deste retábulo entre o segundo triénio de Sottomaior (1687-1690) e a encomenda de duas lâmpadas em prata, no triénio de Frei Paulo de Brito, que decorreu entre 1717 e 1720 [19]. Porém, não só ignoram o registo das obras no primeiro abaciado (1675-1678) [4], tal como a maioria da bibliografia, como o facto de as lâmpadas não se destinarem a este retábulo, mas sim aos de São Bernardo e da Nossa Senhora do Rosário, mandados construir nas naves laterais da igreja pelo Cardeal Infante D. Afonso (1509-1540), para o culto do povo [9].

Em meados do século XVIII, os panos da tribuna do retábulo foram cobertos por um estuque relevado e policromado rococó. A Virgem foi envolta por uma mandorla raiada executada igualmente em estuque policromado, bem como o exuberante brasão de armas do mosteiro que cobriu o existente (Figura 14).

Fig. 14 Retábulo do Trânsito de São Bernardo, antes de 1930 (fotografia da DGEMN).

■ As oficinas barristas de Alcobaça

Segundo a generalidade da bibliografia, as esculturas em barro cozido policromado do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça eram executadas por uma única oficina constituída pelos monges do próprio mosteiro [8, 11, 17, 21, 22], e sob as directrizes de um mítico Frei Pedro [16, 18]. Contudo, o estudo directo das obras, como fizemos, leva a conclusões que contradizem essa bibliografia.

Analisando macroscopicamente todas as esculturas em barro cozido policromado conhecidas do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, sejam as que ainda estão no mosteiro, sejam as depositadas no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) [24, 25] e no Museu Arqueológico do Carmo (MAC) [26], constatámos que seguem diversos modelos estéticos e modos de aplicação das técnicas de execução. Por conseguinte, agrupamos estas esculturas em dois núcleos, que corresponderão a duas oficinas barristas distintas [24]. Em qualquer um dos casos, pela modelação plenamente madura e complexidade plástica

e técnica, percebemos que não estamos perante obras de curiosos ou escultores solitários, mas de experientes oficinas, possivelmente constituídas por um mestre, oficiais e aprendizes. Pelos estatutos cistercienses, os trabalhos manuais eram geralmente entregues a conversos e seculares assalariados, enquanto os monges de coro dedicavam-se à oração [3]. Estas oficinas seriam então constituídas por conversos, até porque existem registos que os mencionam [27], e assalariados, uma vez que os próprios conversos recorriam frequentemente à colaboração de assalariados [3]. Sobre Frei Pedro pouco se sabe concretamente, mas é actualmente posto em causa pelos estudos mais sérios e aprofundados sobre o tema [19, 28].

Através de uma pesquisa documental e presencial, detectámos ainda esculturas análogas às destas duas oficinas não só noutros locais dos coutos de Alcobaça, mas também fora deles. Isto demonstra que a produção barrista alcobacense não se circunscrevia apenas ao mosteiro nem à sua cerca. Na realidade, existem registos sobre encomendas de esculturas ao mosteiro feitos por outras casas religiosas [27].

■ ■ A primeira oficina

O modelo anatómico seguido pela primeira oficina é caracterizado pelo corpo volumoso, pescoço grosso, rosto ovalado, testa alta, sobrancelhas finas, olhos desorbitados, pálpebras semicerradas, olhar vago, nariz recto, lábios carnudos, cabelo e barba ondulantes, braços roliços e mãos papudas [24] (Figura 15). Claramente influenciado pela *Corte Artística de Óbidos*, este modelo anatómico seguiria os tratados de simetria e anatomia correntes [29, 30]. As expressões são individualizadas e naturalistas e as composições teatrais.

Marcados certamente pela cenografia do reportório escultórico renascentista de Coimbra, os conjuntos escultóricos desta oficina terão como filiação directa o retábulo do *Casamento Místico de Santa Catarina* (c.1653) do Mosteiro de Santa Catarina de Carnota [29]. No mosteiro, esta oficina terá executado as esculturas da eventual *Nossa Senhora do Rosário*, dos relicários do Santuário (c.1670-1672), do plano horizontal e a Virgem do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* (c.1675-1678) [24], da primeira fase da *Série Régia* (c.1675-1678) e a do

Fig. 15 Semelhanças entre as esculturas dos relicários do Santuário e do retábulo do *Trânsito* de São Bernardo, executadas pela primeira oficina barrista.

rei D. Afonso I (?) (1109-1185), esta actualmente no MAC.

A esta oficina atribuímos ainda a execução das esculturas de *Santa Maria Madalena* do Mosteiro de Santa Maria Madalena de Alcobaça, recentemente doada ao MNAA, da *Imaculada Conceição* do Mosteiro de Santa Maria de Coz, de *São João Baptista* do Mosteiro de São João de Tarouca e da *Santa Rosa de Lima* (1586-1617).

A escultura de *Santa Rosa de Lima*, canonizada em 1671, foi adquirida por Tarcísio Vazão de Campos e Trindade (1931-2011), antigo presidente da Câmara Municipal de Alcobaça, na Vestiaria na década de 1960 e actualmente pertence à sua família.

■ ■ A segunda oficina

A segunda oficina executou obras mais elegantes, requintadas, dinâmicas e com uma modelação mais apurada, evidenciando um maior domínio técnico. Aparentemente com influências flamengas, o modelo dos anjos, por exemplo, foi repetidamente seguido em vários retábulos sem alterações (Figura 16). É caracterizado pelo rosto efeminado e inexpressivo, olhos rasgados, farta cabeleira até aos ombros, pescoço alto e corpos esguios. Sobre túnicas compridas, vestem tunicelas até aos joelhos, modeladas com muita fantasia [31].

No mosteiro, esta oficina terá executado as esculturas do retábulo da capela-mor (1676-1678), do Presépio (c.1684-1690) e da glória de anjos do retábulo do *Trânsito* (c.1687-1690) [31]. Seja qual for a razão que tenha levado esta oficina a continuar os trabalhos do retábulo do *Trânsito*, é legítimo supor que a primeira oficina já não estaria em funções no mosteiro de Alcobaça, pelo menos no segundo abaciado de Sottomayor (1687-1690). Porém, não existem quaisquer outras encomendas de obras da primeira oficina depois do abaciado de 1675 a 1678.

Embora não faça parte deste núcleo homogêneo, o retábulo de *São Pedro* (c.1675-1678) do mosteiro tem algumas aproximações com as esculturas da segunda oficina, principalmente através da escultura do *Redentor*. Tenha sido esta ou ainda uma terceira oficina a executar este retábulo, a oficina que efectuou este retábulo com toda a certeza que executou também o *São José* da Igreja de Santa Eufémia de Coz, uma vez que as semelhanças entre esta escultura e o Cristo do retábulo são evidentes.

Fig. 16 Semelhanças entre as esculturas dos anjos da glória do retábulo do *Trânsito de São Bernardo*, do retábulo da capela-mor, do Presépio e da *Anunciação* do Mosteiro de São João de Tarouca, executadas pela segunda oficina barrista.

A segunda oficina também terá executado as esculturas da *Nossa Senhora do Rosário* e da *Anunciação* da igreja do Mosteiro de São João de Tarouca [31] e da *Sagrada Família* do vizinho Santuário da Nossa Senhora da Nazaré. Apesar da imagem da Virgem da *Anunciação* ter caído e se encontrar extremamente fragmentada, é possível observá-la através de fotografias do respectivo processo da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) [32]. Embora não tenhamos quaisquer informações sobre as esculturas de Tarouca, a sua execução terá tido certamente alguma intervenção de Frei Sebastião de Sottomayor, uma vez que tinha fortes ligações àquele mosteiro.

Sobre a execução do conjunto escultórico do retábulo do *Trânsito de São Francisco de Assis* do Mosteiro de São Pedro de Alcântara de Lisboa (MSR Inv. SPA 17), fundado em 1672 [33], temos a importante informação que foi executado por um converso cisterciense da região de Leiria, provavelmente de Alcobaça, e posteriormente transportado para Lisboa [27]. Contudo, possui esculturas que se assemelham a esculturas de ambas as oficinas. Dada a harmonia e equilíbrio da composição, pensamos que este retábulo possa ter sido executado por ambas as oficinas numa fase de transição, respeitando o projecto inicial.

■ Técnicas de execução

Embora as duas oficinas barristas tenham seguido as mesmas técnicas de execução, empregaram-nas de modo ligeiramente diferente, o que também contribuiu para a distribuição das esculturas pelas duas oficinas atrás identificadas.

Tal como era normal, os escultores recorreram a estampas que circulavam por toda a Europa, avulsas ou inseridas em publicações, para imaginar e esboçar em papel os projectos dos retábulos de Alcobaça. Para a execução da primeira fase da *Série Régia*, sabemos que recorreram às estampas de Pedro Perret (c.1555-1625) publicadas em *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderão achar* em 1603, de Frei Bernardo de Brito [9] (Figura 17). Contudo, a série régia foi sendo completada com mais duas fases, entre 1683 e 1716 e entre 1762 e 1665. Para a execução da escultura de D. Afonso I da *Série Régia*, em nossa opinião executada na terceira fase em substituição da primitiva,

Fig. 17 Estampa do rei D. Afonso IV, por Pedro Perret (c.1555-1625), publicada em *Elogios dos Reis de Portugal* (...) em 1603, e a sua escultura da Série Régia.

os escultores setecentistas terão recorrido a uma estampa do séc. XVIII (Figura 18). Por sua vez, o relicário protagonista do projecto nacionalista do Santuário, o da rainha Santa Isabel (1270-1336) [28], terá sido inspirado na gravura de Cornelius Galle, aberta a buril em 1621 [34] (Figura 19) ou numa das muitas que lhe seguiram e nela inspiradas [35, 36]. Apesar de não termos encontrado qualquer estampa que possa ter servido de modelo ao retábulo do *Trânsito de São Bernardo*, pensamos que este tenha sido projectado a partir de uma composição delas.

Por uma questão de prudência, antes da execução de esculturas de grandes dimensões e de conjuntos escultóricos mais complexos, era aconselhável a execução de modelos em barro ou cera de um palmo ou pouco maior para servirem de guia [37].

O barro terá sido extraído dos jazigos da região [16], como os de Cruz-da-Légua, Vestiaria, Valado dos Frades [11], Aljubarrota, Alvorninha, Salir da Foz, Alfeizerão ou Maiorga [19], cujos barros são puros, muito plásticos, pouco ferruginosos e adquirem cores avermelhadas e alaranjadas [19]. A sua composição mineralógica é à base de mica, metahalosite, quartzo e calcite [38]. Tem uma porosidade de 33,3 % e uma capacidade de absorção de água de 18,6 % [38].

Sobre ripas de madeira, para que o barro não pegasse [19, 37], as esculturas foram executadas pelo processo aditivo, através da adição sucessiva de porções de barro. Logo aqui deparamo-nos com uma diferença técnica entre as duas oficinas. A primeira oficina não tinha o cuidado de unir bem as várias porções, sendo estas por vezes perfeitamente visíveis pelo interior das esculturas (Figura 20). A construção das formas procedia-se de baixo para cima [37], com as mãos (Figura 21) e teques de madeira rija [23, 39], sendo interrompida por algumas pausas, de modo a que o barro fosse secando e ganhando resistência [37]. As esculturas deitadas eram começadas pela cabeça, a fonte de onde todas as medidas. [37]

As esculturas eram executadas ocas, mas com um sistema de travessas, também em barro, no seu interior, de modo a sustê-las. Esta técnica facilitava a secagem e a cozedura [37]. A primeira oficina optou por executar as esculturas com paredes grossas, muitas vezes com apenas duas ou três travessas paralelas no seu interior e algumas cruzadas entre si (Figura 22), enquanto a segunda optou por paredes mais finas e por um maior número de travessas [24].

a)

a)

b)

Fig. 18 Estampa do rei D. Afonso I, séc. XVIII, e a sua escultura da Série Régia.

b)

Fig. 19 Estampa da rainha Santa Isabel, por Cornelius Galle (1621), e o seu relicário do Santuário.

Fig. 20 Porção de barro mal unida.

Fig. 22 Interior de uma escultura, oco e com travessas.

Fig. 21 Marcas da modelação manual.

Fig. 23 Tacelos.

Já esboçadas, as esculturas eram seccionadas transversalmente em blocos, os tacelos [37], com um garrote de arame, de modo a favorecer o transporte, a secagem e a cozedura (Figura 23). Também aqui as duas oficinas procederam de modo diferente. Enquanto a primeira

seccionava as suas esculturas em poucos tacelos e com uma secção regular, a segunda preferia seccionar as suas esculturas em mais tacelos e irregulares, acompanhando sempre que possível as formas anatómicas, demonstrando uma vez mais o seu alto nível técnico.

No topo, normalmente na cabeça, abria-se um orifício, o respiro, para permitir a circulação de ar e a libertação de vapor e gases durante a cozedura (Figura 24). Nas esculturas horizontais, como a de São Bernardo, eram abertos vários respiros em zonas recuadas e recônditas.

As feições e os pormenores eram abertos com formões e goivas de madeira (Figura 25). Os denteados serviam para desbastar e os lisos para aplinar, com o auxílio de pincéis molhados em água [37].

Os taceiros eram cozidos em fornos a lenha, durante bastante tempo, podendo atingir os dois dias [39]. Por uma questão de organização, podiam ser identificados com inscrições incisas no barro ainda fresco [24]. Devido à atmosfera redutora existente em algumas zonas do interior do forno, devido à falta de oxigénio, algumas esculturas têm o interior das suas paredes negro (Figura 26). Apesar deste fenómeno ocorrer nas esculturas de ambas as oficinas, é mais frequente nas da primeira, possivelmente por terem paredes mais grossas.

Transportados para o local pretendido, os taceiros eram montados uns sobre os outros e as suas juntas preenchidas com argamassa de cal e areia [11, 40] (Figura 23).

Fig. 25 Marcas do desbaste efectuado com teques.

Fig. 24 Respiro aberto no topo de uma escultura.

Fig. 26 Interior das paredes de uma escultura, com o seu interior negro provocado por uma cozedura em atmosfera redutora.

Como os taceiros são extremamente pesados, basta a sua sobreposição para mantê-los estáveis.

À semelhança das mãos do relicário da Virgem do Santuário, as da Virgem do retábulo do *Trânsito* são esculpidas em madeira, encaixadas nas mangas e fixas com uma resina. O mesmo acontece com as asas do primeiro anjo cantor do primeiro plano do retábulo do *Trânsito* (Figura 27).

Não necessariamente pelo escultor, a policromia foi aplicada sobre a superfície acessível e do modo tradicional. Sobre uma camada isolante castanha translúcida, à base de um corante amarelo (gingibre) e alguns grãos de ouro místico e vermelhão, foram aplicadas as camadas cromáticas, à base de vermelhão, azurite, branco de chumbo, verde à base de cobre e ocre [38]. O ligando é proteico, com excepção das camadas à base de vermelhão que têm um ligando oleoso [38].

A propósito destas questões técnicas, não podemos deixar de referir que preferimos claramente o termo *barro cozido* ao vulgarizado *terracota*. Apesar de terem genericamente o mesmo significado [41], o primeiro é o termo português primitivo e o segundo um italianismo recentemente aportuguesado (*terracotta*: *terra* - barro; *cotta* - cozido), constando apenas nos dicionários portugueses a partir do início do século XX. Em alguns contextos, não habitualmente em escultura, o termo *terracota* é usado para peças de barro amarelados ou avermelhados cozidos a baixas temperaturas, entre os 850 e os 1100°C, e antes de receber o vidrado [42]. Contudo, esta classificação não faz sentido, uma vez que raramente se sabe a temperatura de cozedura das peças. Será sim incorrecto dizer-se que esculturas são executadas simplesmente em barro, uma vez que este é o material extraído do solo e que se altera quimicamente com a cozedura, dando origem a um outro material, o barro cozido.

■ História material do retábulo

A história do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* tem um certo paralelismo com a do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça nos últimos três séculos. Quando a terra tremeu na manhã do dia de Todos os Santos do ano de 1755, o mosteiro sofreu graves danos ao ponto dos monges construírem uma barraca de madeira no exterior para aí exporem o Santíssimo. Embora seja provável

Fig. 27 Encaixe da asa de madeira estofada na respectiva fresta da escultura de um dos anjos cantores.

que o retábulo tenha sofrido alguns danos, não há notícias concretas sobre o ocorrido.

Em 1772, uma grande inundação causou igualmente estragos de grande monta em todo o mosteiro [18, 19]. Embora estejam sobrelevadas, as esculturas terão estado sujeitas a infiltrações de água por capilaridade.

Ainda no século XVIII, o exterior do braço Sul do transepto foi aterrado [19], ficando toda aquela zona do transepto enterrada três a quatro metros, o que originava uma permanente entrada de humidade para o interior da igreja [43]. Nos Invernos mais húmidos, a igreja chegava a ser inundada [43]. Esta situação era particularmente grave para o retábulo, uma vez que as águas carregadas de sais transmitiam-nos às esculturas [43].

Em 1811, as tropas do General Jean-Baptiste Drouet (1765-1844), Conde d'Erlon, invadiram o mosteiro, roubando o que puderam e destruindo o que estava ao seu alcance, incluindo várias esculturas [8], eventualmente algumas do retábulo.

Como as imagens religiosas tinham que transmitir aos seus devotos uma ideia de pureza e beleza dos santos que representavam, era recorrente serem repolicromadas quando necessário. Entre 1690 e 1833, foram aplicadas mais três policromias, as primeiras duas sobre uma camada isolante e a terceira sobre uma camada de preparação [38].

Fiéis ao Rei D. Miguel I (1802-1866), os monges de Alcobaça abandonaram definitivamente o mosteiro no dia 13 de Outubro de 1833 rumo a Salzedas. Três dias depois, deu-se um levantamento popular que invadiu e saqueou o mosteiro durante onze dias [8]. Chamada para ajudar, uma divisão francesa aquartelada em Peniche acabou por ser quem mais destruiu [8]. Roubaram-se livros, partiram-se algumas esculturas, rasgaram-se quadros, abriram-se os túmulos reais e profanaram-se os seus restos mortais, tendo apenas cessado estes actos com a chegada do corregedor António Luís de Seabra e Sousa (1798-1895), 1º Visconde de Seabra [8].

Com a extinção das congregações religiosas por ordem de D. Pedro (1798-1834), Duque de Bragança, enquanto Regente em nome da sua filha, a Rainha D. Maria II (1819-1853), o mosteiro foi parcialmente doado à Câmara Municipal de Alcobaça em 1836, que aí instalou diversos serviços. Parte dos bens foram incorporados na Fazenda Pública [44]. A igreja foi cedida à Paróquia do Santíssimo Sacramento [44], mas esteve abandonada até 1888, quando reabriu [8]. Em 1885, Vieira Natividade relatava que «em todo o Mosteiro nota-se um grande desleixo e um grande abandono porque não há ninguém responsável pelo que ali se pratica». Estava tudo «quasi esquecido», «quasi abandonado» e «quasi em ruínas» [8]. Por uma fotografia tirada em 1893 por um viajante inglês, possivelmente a mais antiga do retábulo e até aqui inédita, poderemos observar o razoável estado de conservação das esculturas, estando porém as do lado direito mais degradadas [45] (Figura 28).

Poucos anos antes, possivelmente em 1860 [46], o telheiro que cobria o eirado da charola e das capelas colaterais havia sido retirado, fazendo com que as águas pluviais se infiltrassem no interior destas capelas e degradassem o seu interior [8]. Em 1917, o mau estado de conservação do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* já era notado [16].

Apesar do mosteiro ter tido obras pontuais desde 1860 [46], em 1930 iniciou-se uma grande campanha

Fig. 28 Fotografia do retábulo do *Trânsito de São Bernardo*, tirada por um fotógrafo britânico anónimo, em 1893 (coleção de Nuno Borges de Araújo).

propagandista do Estado Novo para valorizar o património nacional, dirigida pela DGEMN, criada no ano anterior [13]. Ao arripio da filosofia em vigor e que viria a ser consagrada na Carta de Atenas (1933), esta campanha regia-se pela ultrapassada filosofia oitocentista de Violet-le-Duc (1814-1879) que preferia a suposta originalidade dos monumentos [47], nem que para isso fosse necessário sacrificar os seus *postiços* ou mesmo fantasiar [48]. Assim, os retábulos maneiristas e barrocos do mosteiro foram retirados, tendo apenas sido poupados os do *Trânsito de São Bernardo*, do Santuário e do Senhor dos Passos [49]. As esculturas dos retábulos da capela-mor e de São Pedro e a de Nossa Senhora do Rosário (?) foram depositadas na sacristia [44].

Porém, em 1938, confrontadas com a galopante degradação do retábulo, as entidades competentes promoveram intensas conversações para retirar as esculturas do retábulo e transferi-las para o MNAA, onde a Academia Nacional de Belas Artes iria realizar a exposição *Barristas Portugueses* [21]. Apesar desta ideia ter sido depois posta de parte, este episódio chamou a atenção para a necessidade de preservar o retábulo [50]. Contudo, nada foi feito e o retábulo foi-se degradando cada vez mais (Figura 29). Em 1949, já escorria água pela abóbada da capela de São Pedro, contígua à do *Trânsito de São Bernardo* [44].

Em 1955 e 1956, a DGEMN procedeu ao desaterro do exterior do braço Sul do transepto, à demolição de vários edifícios contíguos construídos posteriormente e

Fig. 29 Anjos cantores ainda em bom estado de conservação, antes de 1945 e em 2008 (fotografia inédita de Barata Feyo, colecção do autor).

à impermeabilização do eirado sobre a charola e as capelas colaterais [43]. Para além de dificultarem o escoamento das águas da chuva, alguns destes edifícios despejavam as águas das chuvas sobre o eirado, o que era extremamente prejudicial para o interior da igreja [43]. Como havia também entrada de águas no interior da igreja através de vãos abertos, com caixilharia em mau estado ou com vidros partidos, foram colocados vitrais novos [43]. Estas obras foram fundamentais para estancar ou diminuir alguns dos processos de deterioração.

Por volta desta data, foi efectuado um tratamento de Conservação e Restauro, muito possivelmente pela DGEMN. Foram colocadas argamassas entre algumas esculturas e fixados fragmentos com tiras de papel e tela embebida numa mistura com cera [38].

Entre 1969 e 1973, o Instituto José de Figueiredo (IJF) organizou uma brigada, constituída por técnicos seus e um arquitecto da DGEMN para tratar integral e profundamente o retábulo [51]. Sumariamente, foram removidos detritos e poeiras, limpas as esculturas, removidas as manchas de algas, bloqueados e removidos sais, consolidado o suporte de barro cozido com uma resina acrílica, fixada a policromia com uma solução com cera e resina, fixados fragmentos, removidas argamassas existentes no interior das esculturas e integradas cromaticamente algumas lacunas da policromia das esculturas do plano vertical [40, 52]. Para suportar o tecto superior da escultura do monge do lado direito do primeiro plano, uma vez que o tecto intermédio desaparecera parcialmente, foi colocado verticalmente um barroto de madeira [40]. Faltando o seu tecto inferior, o tecto superior do anjo organeiro foi assente sobre um amontoado de lajes partidas de pedra [40]. Alguns tetos foram fixados uns aos outros com espigões de aço inoxidável [40]. Por várias razões, foi decidido remover o estuque aplicado no século XIX [53]. As argamassas do brutesco a ouro posto a descoberto foram fixas e consolidadas [53] e as suas grandes lacunas integradas cromaticamente.

Como o problema da infiltração de águas vindas do exterior do alçado Sul do braço Sul do transepto não estava totalmente resolvido, em 1972 a DGEMN construiu um sistema sumário de drenagem com o objectivo de baixar o nível freático da área. Abriu-se uma vala em redor do braço Sul do transepto e do Panteão Régio 0,4m abaixo da cota interior da igreja, tendo-se assim alcançado os objectivos pretendidos [44].

Concluído o tratamento de conservação e restauro em 1973, o IJF realizou uma inédita sessão de informação no dia 22 de Março do ano seguinte no próprio mosteiro dirigida à população local [50, 51]. Lamentavelmente, esta iniciativa vanguardista e que ainda permanece na memória de muitos que nela participaram não fez escola. Excluindo a apresentação de comunicações em fóruns da especialidade, quase quatro décadas depois são ainda raras as sessões de esclarecimento sobre tratamentos de conservação e restauro realizadas *in loco* e dirigidas ao grande público.

Na mesma linha, o primeiro número da revista *Alcobaciana* foi dedicado exclusivamente ao estudo e tratamento do retábulo, com o título “*Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota Morte de*

S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça”, publicação esta ainda considerada como uma referência sobre o tema.

Como o soco do sotabanco estava preenchido com terra e entulho, havia a infiltração de águas por capilaridade do solo nas esculturas [43]. Esta questão foi ponderada e discutida em 1974 pela DGEMN, mas as obras não foram executadas devido à sua delicadeza [43]. Por volta de 2000, o soco foi esvaziado e foi construída uma caixa-de-ar de isolamento, com ventilação e acesso.

Para a exposição *(e)vocações*, organizada em 2003 no mosteiro de Alcobaça, a escultura de um dos anjos cantores que estava colocada na segunda fila do lado esquerdo foi retirada do retábulo e integrada numa instalação construída pela escultora Virgínia Fróis (1954-), intitulada *Múrmur* [54]. No seu lugar, foi colocada a escultura do anjo cantor que estava ao seu lado esquerdo. Depois da referida exposição, o anjo exposto foi depositado nas reservas do mosteiro. Para o mesmo evento, alguns fragmentos das esculturas do retábulo, bem como de outros, foram utilizados pelo escultor José Aurélio (1938-) para a construção de uma instalação intitulada *Mise en Scène, Equilíbrios* [54]. Parte da instalação deste escultor esteve patente ao público no seu *Armazém das Artes*, em Alcobaça, que em 2012 encerrou ao público.

■ Estado de conservação das esculturas do plano horizontal

Tendo em conta as características das esculturas do plano horizontal do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* e as condições disponíveis, o diagnóstico das esculturas foi efectuado através de observação macroscópica e de lupa de bolso, com iluminação e ampliação de 30×, que permitiu uma observação preliminar não destrutiva e com algum detalhe.

De uma forma geral, verificou-se que a gravidade dos danos que se descreverão de seguida aumenta com a proximidade à parede direita e de fundo, devido às infiltrações de água do exterior [38], um dos principais focos de deterioração.

O suporte de várias esculturas encontrava-se muito desagregado, chegando a faltar taelos inteiros ou mesmo esculturas completas. Alguns dos taelos desaparecidos tinham uma posição intermédia nas esculturas, estando por isso mais protegidos de escorrimentos de

água do tecto e de infiltrações de água pelo solo. A sua fragilidade física poderá estar relacionada com deficiências da cozedura. Constatou-se que este problema ocorria com maior gravidade nos taelos com o cerne negro e de maior extensão. Como a fusibilidade do cerne negro é maior que a da restante pasta, os gases formados durante a cozedura (CO e CO₂) têm dificuldade em libertarem-se, originando o inchamento da pasta cerâmica, a deformação da peça e a criação de inúmeros vazios [55]. A fragilidade física destas zonas conciliada com factores externos de deterioração, como elevados valores de humidade relativa e infiltrações de águas, poderá explicar o desagregamento material do suporte. Contudo, este é um ponto que carece claramente de investigação.

As esculturas encontravam-se muito fragmentadas, existindo muitos fragmentos dispersos por todo o retábulo. Em reserva, havia igualmente vários fragmentos, mas sem qualquer classificação.

O anjo cantor que esteve exposto na exposição *(e)vocações* encontrava-se ainda depositado em reserva, onde fora colocado depois da exposição. Faltava uma das asas de madeira do primeiro anjo cantor do primeiro plano. Segundo testemunhos, populares locais apropriaram-se de fragmentos de algumas esculturas do retábulo, tal como a cabeça de um dos anjos.

Alguns taelos de algumas esculturas encontravam-se deslocados da sua posição correcta.

Ao nível dos primeiros taelos de algumas das esculturas dos primeiros planos, existiam manchas verdes, originadas pela colonização de algas ou cianobactérias.

Grandes quantidades de poeiras e detritos de vária natureza estavam depositados sobre as esculturas (Figura 30) e o solo da tribuna, constituindo focos de condensação de humidade e proporcionando um ambiente propício à colonização biológica. Havia de tudo um pouco do que se possa esperar e imaginar: teias de aracnídeos, excrementos de aves e morcegos, embalagens de produtos alimentares, papéis, fios eléctricos, objectos vários, moedas, ofertas e o esqueleto de um borracho que terá caído de um ninho feito no alto da glória de anjos (Figura 31). Sobre toda a superfície das esculturas, existia uma camada de sujidade extremamente densa.

A policromia apresentava lacunas, que por vezes chegavam ao suporte, em grande quantidade e nalguns casos com grandes dimensões (Figura 32). A falta de adesão da policromia ao suporte em algumas zonas provocou

Fig. 30 Deposição de poeiras sobre a superfície.

Fig. 32 Lacunas, levantamentos, bolsas e rede de microfissuras na policromia.

Fig. 31 Esqueleto de um borracho.

levantamentos extremamente acentuados e bolsas de dimensões bastante razoáveis, havendo zonas em descolamento eminente (Figura 32). Por toda a superfície policroma existia uma rede de microfissuras muito densa (Figura 32).

Sobre algumas zonas dos panejamentos de alguns anjos cantores existiam umas manchas de uma camada acastanhada e translúcida aplicada sem critério aparente. Sobre os panejamentos de alguns anjos cantores existiam vários repintes pontuais de purpurina que se encontram extremamente oxidados.

Existiam alguns pingos de cera depositados sobre a superfície policroma, provavelmente devido às velas utilizadas no culto.

■ Tratamento de conservação e restauro

■ ■ Os princípios

É óbvio e incontestável que cada bem cultural deverá ser sujeito a um tratamento de conservação e restauro especificamente delineado para ele. Por conseguinte, qualquer tratamento dogmático, seja ele qual for,

difícilmente coincidirá com o tratamento mais indicado para um bem cultural. Se é certo que uma abordagem mais intrusiva errada poderá ser devastadora para o bem cultural, também é igualmente certo que uma abordagem excessivamente tímida poderá ficar muito aquém das suas verdadeiras necessidades.

Se a Conservação e Restauro é uma disciplina que engloba operações de exame/diagnóstico, conservação preventiva, conservação curativa e restauro [56], todas as suas operações poderão ser legítimas eticamente e todas as hipóteses de tratamento devem ser discutidas e ponderadas sem preconceitos e fundamentalismos. Valores como a prudência são basilares para o exercício da profissão de conservador-restaurador e, por conseguinte, para o sucesso de um tratamento de conservação e restauro. Porém, o bom senso também é igualmente importante.

Sendo impossível tratar do que não se conhece, o conservador-restaurador deverá estudar profundamente os bens culturais que tem perante si em todas as suas vertentes, recorrendo ao auxílio de outros profissionais quando necessário. Um bem cultural é acima de tudo uma fonte de informações ao nível artístico, técnico, histórico e social. A salvaguarda da autenticidade, individualidade, credibilidade e veracidade dos bens culturais é por isso essencial, tal como consagra o Documento de Nara, assinado em 1994 [57]. Apesar de tudo, é preferível ter uma informação incompleta a uma outra adulterada [58].

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

O contexto religioso, por exemplo, é distinto do museológico. Por conseguinte, as imagens religiosas podem necessitar de tratamentos ligeiramente diferentes dos das esculturas museológicas [59]. Quando as imagens estão em mau estado de conservação e necessitam de um tratamento de conservação e restauro, as suas duas dimensões, espiritual e material, entram frequentemente em confronto. Se, por um lado, é norma intervir apenas o estritamente necessário para estancar os processos de

deterioração presentes e evitar outros futuros, isto é numa linha conservativa, por outro há a necessidade de devolver às obras a dignidade e leitura que necessitam para estar ao culto, muitas vezes através de operações de restauro. Perante um dilema desta grandeza e sensibilidade, os conservadores-restauradores têm que entender e assimilar as duas dimensões das imagens e encontrar um tratamento equilibrado que as satisfaça igualmente [59]. A igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, a maior de Portugal até 2009, não só possui uma vida religiosa muito intensa, como o próprio mosteiro está classificado como Património da Humanidade pela UNESCO desde 1989, sendo um dos monumentos mais emblemáticos e visitados no país. Aqui, tanto o culto como a cultura têm um peso enorme.

Ponderadas todas as hipóteses de intervenção, a invulgaridade do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* e o seu papel na História da Arte de Portugal sobrepujaram-se a todas as outras perspectivas. Optou-se assim, por um tratamento de conservação e restauro minimalista, norteado pelo *Princípio da Intervenção Mínima*. Privilegiaram-se as operações de conservação preventiva e conservação curativa em detrimento das de restauro. Apesar do mau estado de conservação do retábulo, a *ruína escultórica* do seu conjunto escultórico é-lhe já intrínseca. Qualquer tratamento mais próximo do restauro alteraria este cenário e poria seriamente em causa a sua autenticidade. Todos lamentamos o estado a que este retábulo chegou e o valor que se perdeu, mas resta-nos aceitar a lição.

Composto por um conjunto de operações simples, mas necessárias ou mesmo urgentes, o tratamento efectuado teve essencialmente um cariz de manutenção e de continuidade do tratamento efectuado pelo IJF, colmatando alguns danos entretanto ocorridos, actualizando algumas operações e melhorando outras. Todo o projecto foi previamente apresentado e discutido em 2008 com a direcção do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça que acompanhou regularmente o tratamento efectuado.

A aceitação de que não há tratamentos de conservação e restauro eternos é também essencial, pois não só algumas das operações poderão perder eficácia a médio ou a longo prazo, como as obras poderão sofrer novos danos. Por isso, os bens culturais necessitam obrigatoriamente de uma vigilância atenta e uma manutenção especializada, obrigando por vezes à repetição periódica

de tratamentos. Em vez disso, é frequente depararmo-nos com bens culturais recentemente tratados votados novamente a contextos de risco.

■ ■ A prática

Em primeiro lugar, procedeu-se à limpeza superficial de todo o retábulo e das paredes envolventes à capela, de modo a evitar que a sujidade não aderente ali depositada pudesse transitar para o interior da tribuna do retábulo durante e depois do início do tratamento. Com uma escova extensível que podia atingir os oito metros, foram removidas poeiras depositadas e teias de aracnídeos, algumas de grandes dimensões. O chão foi varrido e lavado com água. Várias pastilhas elásticas e outras concreções aderentes ao chão foram removidas mecanicamente com uma espátula.

As grandes quantidades de poeiras e detritos acumulados sobre o solo da tribuna e entre as esculturas do plano horizontal foram cuidadosamente retirados com trinchas de cerda macia, acompanhadas por uma aspiração a uma velocidade controlada. Dada a quantidade de poeiras existentes e a facilidade com que transitavam de local, esta operação viria a ser repetida várias vezes ao longo do tratamento.

Como se pretendia também eliminar potenciais pontos de condensação de humidade e permitir uma maior circulação de ar entre as esculturas, o soco existente em redor do leito do São Bernardo, que se encontrava completamente soterrado, foi completamente esvaziado de todo o entulho aí depositado.

De modo a, dentro do possível, evitar a circulação de água entre as esculturas e a permitir maior circulação de ar, foi removida mecanicamente a maior quantidade possível de argamassas colocadas entre as esculturas durante a intervenção da DGEMN. Esta remoção descobriu grandes áreas das esculturas, incluindo pormenores desconhecidos como asas de anjos e o que resta do fagote do anjo fagoteiro. Na totalidade, foram retirados três sacos de trinta litros cheios de areias, detritos, pedras e argamassas.

Vários dos fragmentos dispersos pelo retábulo e existentes nas reservas foram fixados nos respectivos locais com uma resina acrílica dissolvida num solvente orgânico (*Paraloid B72* a 40 % em xileno). De modo a permitir a

eventual migração de sais solúveis, a resina foi aplicada em diferentes pontos, mas sem cobrir toda a área de fractura. Caso contrário, o bloqueio da migração de sais solúveis poderia provocar uma nova fractura na mesma zona. Os fragmentos cuja origem não foi possível encontrar foram deixados nos locais onde estavam.

Os taceiros deslocados foram recolocados na sua posição correcta. Para a recolocação de um dos taceiros da escultura do abade geral foi necessário desmontar parcialmente a escultura e remover dois espigões metálicos oxidados colocados durante o tratamento do IJF (Figura 33). O ligeiro desacerto que apresentavam era suficiente para impedir a montagem correcta da escultura.

O anjo cantor que esteve presente na exposição (e)vocações foi trazido das reservas e recolocado no seu local, de acordo com a documentação fotográfica [49, 60] (Figura 34). Entretanto, o outro anjo cantor que ocupava

Fig. 33 Recolocação de um taceiro na sua posição correcta.

Fig. 34 Recolocação dos anjos cantores na sua posição correcta.

o seu lugar já havia sido recolocado no seu local (Figura 34). De modo a evitar que estes dois anjos e um terceiro estivessem expostos ao efeito da humidade potencialmente existente no morro onde assentavam, foram colocados sobre alguns pequenos tijolos, isolados por uma película de polipropileno.

Como o amontoado de lajes de pedra sobre o qual estava colocado o taceiro superior anjo organeiro não permitia manter este na sua posição correcta, tal amontoado foi removido e substituído por uma estrutura mais alta constituída por pequenos tijolos. O taceiro superior pôde depois ser colocado na sua posição correcta, de acordo com a documentação fotográfica [49, 60] (Figura 35). Num retábulo em que a teatralidade das suas esculturas está bem marcada, o redireccionamento do olhar do anjo organeiro em direcção a São Bernardo foi importante para uma melhor interpretação de toda a cena representada.

Por ser extremamente agressivo visualmente, o barrote de madeira colocado na escultura do monge do lado direito do primeiro plano foi substituído por um varão de acrílico incolor (Figura 36). Apesar de constituir um «corpo estranho» perfeitamente identificável a curta

Fig. 35 Substituição do amontoado de lajes de pedra sobre o qual estava assente o taceiro superior do anjo organeiro por uma estrutura construída por tijolos.

distância, o varão de acrílico é imperceptível à distância do observador, não interferindo assim com a interpretação técnica e iconográfica do retábulo [58]. Embora o taceiro superior esteja estável sobre a metade do taceiro intermédio, a remoção do barrote sem substituição por outro elemento seria impensável, por questões de prudência e de segurança.

Toda a superfície policromada das esculturas foi limpa pormenorizadamente com um cotonete embebido num solvente proteico [61], MERCK 4078, acrescido de tensoactivo (detergente neutro *Teepol* a 5 %) e biocida (*Preventol R80* a 2 % em H_2O) (Figura 37). Optou-se por este solvente por se ter revelado eficaz. Embora toda a superfície policroma tenha sido passada com um cotonete embebido em água desionizada de modo a remover os resíduos do solvente de limpeza, foi adicionado um

Fig. 36 Substituição do barrote de madeira colocada na escultura do primeiro monge por um varão de acrílico.

Fig. 37 Limpeza por via húmida da superfície policromada.

biocida para evitar a colonização biológica. Dada a facilidade com que as poeiras transitavam de lugar, esta operação foi repetida com o mesmo pormenor três vezes ao longo do tratamento.

A superfície do suporte foi limpa com um cotonete embebido em água desionizada, com tensioactivo (detergente neutro *Teepol* a 5 %) e agente evaporante (etanol a 10 %). O agente evaporante permitiu reduzir a penetração no suporte. As manchas verdes de algas ou cianobactérias foram removidas mecanicamente com o recurso a escovas de cerda macia e água desionizada.

Os pingos de cera foram removidos conciliando uma fonte de calor localizada e um cotonete embebido em *white spirit*.

As zonas da policromia que apresentavam falta de adesão entre os vários estratos e entre estes e o suporte foram fixadas pontualmente com um adesivo vinílico,

(*Mowilith*) aplicado a pincel ou por injeção. Embora tenha havido sempre o cuidado de evitar a deposição do adesivo sobre a policromia, a zona envolvente era imediatamente limpa com um cotonete embebido em água desionizada.

As manchas da camada escura e translúcida e os repintes de purpurina existentes sobre os panejamentos de alguns dos anjos cantores foram retirados com um gel de dimetilformamida [62]. Apesar de se tratar de um gel com um baixo poder de penetração, era necessário ter o cuidado para não atingir a policromia subjacente. Os resíduos do gel foram posteriormente removidos com *white spirit*.

Uma vez que a camada cromática branca da asa de madeira do primeiro anjo cantor não correspondia à policromia superficial dos panejamentos do anjo e desequilibrava o duelo cromático criado pelos anjos coloridos e os monges brancos, decidiu-se removê-la com o gel de dimetilformamida atrás referido. Ficou assim a descoberto uma policromia em tons de azul e de vermelho (Figura 38). Subjacentes, existem outras três policromias, uma das quais, pelo menos, tinha folha de ouro na sua estratigrafia. Embora a policromia descoberta da asa não esteja em bom estado de conservação, contribui para uma maior harmonia da composição escultórica e facilita a interpretação da cena representada.

Como acção preventiva contra a colonização biológica, foi aplicado um biocida à base de sais quaternários de amónio em água desionizada (*Nipagin M* a 1 %) sobre o suporte dos primeiros taceiros das primeiras esculturas e no solo da tribuna.

Apesar do mau estado da policromia e de a integração cromática de algumas lacunas da policromia das esculturas do plano vertical ter sido efectuada durante a intervenção do IJF, preferimos não efectuar qualquer integração por considerarmos não ser minimamente necessária para a leitura e interpretação da cena representada. A realização de qualquer tipo de integração cromática de qualquer lacuna, principalmente numa primeira fase, entraria em claro confronto com a filosofia minimalista de intervenção seguida e o respeito pela ruína escultórica já aceite.

No final do tratamento, foi aplicada uma camada de protecção final, à base de cera microcristalina em *white spirit*, a pincel sobre as policromias, de modo a conferir alguma protecção às peças e ao tratamento efectuado (Figura 39).

Fig. 38 Remoção da monocromia branca da asa do primeiro anjo cantor.

Fig. 39 Conjunto escultórico representando o *Trânsito de São Bernardo* depois do tratamento de Conservação e Restauro das esculturas do seu plano horizontal.

■ Conclusão

O retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça é hoje fruto de uma longa evolução, tendo vários elementos de diferentes épocas. Da Capela de São Vicente, existem o epitáfio identificativo do orago (séc. XIII), os túmulos dos reis D. Afonso II e D. Afonso III (séc. XVI) e o retábulo (1639). Com a alteração do orago para São Bernardo, foi acrescentado o sotabanco e encomendado um conjunto escultórico em barro cozido policromado representando o *Trânsito de São Bernardo* (1675-1678 e 1687-1690). Alguns outros elementos foram acrescentados, mas entretanto foram removidos ou estão desaparecidos.

Ao contrário do que tem sido afirmado, as esculturas do retábulo devem ter sido executadas em duas fases e por duas oficinas barristas diferentes. A primeira fase resultou da encomenda das esculturas do plano horizontal e da Virgem, enquanto a segunda fase da glória de anjos.

Devido a múltiplas causas, nomeadamente a infiltração de águas do exterior e do tecto, as esculturas foram-se degradando muito significativamente e entre 1969 e 1973 o Instituto José de Figueiredo realizou uma intervenção de grande dimensão. Algumas décadas depois, verificou-se a necessidade de intervir novamente no retábulo, tendo sido agora apenas tratadas as esculturas do plano horizontal. Dado o contexto e a importância da obra, optou-se por um tratamento regido pelo Princípio da Intervenção Mínima.

Dado o mau estado das esculturas do plano vertical e da pintura mural, urge prosseguir com as restantes fases do tratamento de conservação e restauro, de modo a conservar tão importante património.

■ Agradecimentos

O autor manifesta o seu sincero reconhecimento ao Doutor Jorge Pereira de Sampaio, director do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça; à Dr.ª Cecília Gil, ao Dr. Rui Raquilho e à Dr.ª Maria Augusta Trindade Ferreira, antigos directores do mesmo mosteiro; ao Prof. Doutor António Filipe Pimentel, director do Museu Nacional de Arte Antiga e Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; ao Dr. Anísio Franco, conservador do mesmo museu; ao Dr. José Morais Arnaud, presidente da direcção da Associação dos Arqueólogos Portugueses; à Dr.ª Maria Helena Trindade, Directora do Museu da Música; ao Dr. Luís Sebastian, coordenador local da Direcção Regional da Cultura do Norte; ao Dr. Bernardo Trindade, colecionador; ao Arqt.º Nuno Borges de Araújo, investigador; a Frei Róger Brunório, coordenador do Departamento dos Bens Culturais da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil; e por fim ao Prof. Doutor João Pedro Veiga e ao Prof. Doutor Carlos Moura, orientador e co-orientador do seu mestrado em Conservação e Restauro na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, pela colaboração prestada na elaboração deste estudo.

■ Referências

- 1 Cocheril, D. M., *Alcobaça, Abadia Cisterciense de Portugal*, IN-CM, Lisboa (1989).
- 2 Silva, J. C.V., *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, IPPAR, Lisboa (2003).
- 3 Nascimento, A. N., *Cister - Os Documentos Primitivos*, Edições Colibri, Lisboa (1999).
- 4 'Visitação d Alcobaça de M. Petri de Virey [Ordinis (?)] Claravallis (22 de Fevereiro de 1484)' in S. A. Gomes, *Visitações a Mosteiros*

- Cistercienses em Portugal, Séculos XV e XVI, IPPAR, Lisboa (1998).
- 5 Correia, V., *Mudança dos Túmulos Reais*, Imprensa da Universidade, Coimbra (1929).
 - 6 Remígio, A.V., 'O tratamento de Conservação e Restauro dos túmulos do Rei D. Pedro e de Dona Inês de Castro', in *Congresso Internacional Pedro e Inês. O Futuro do Passado*, Coimbra. (no prelo)
 - 7 Correia, V., *Uma Descrição Quinhentista do Mosteiro*, Imprensa da Universidade, Coimbra (1929).
 - 8 Natividade, M. V., *O Mosteiro de Alcobaça*, Imprensa Progresso, Coimbra (1885).
 - 9 Santos, F.M., *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, versão introduzida e anotada por A. A. Nascimento, ADEPA, Alcobaça (1979).
 - 10 Pitt, T., *Observações de uma Viagem a Portugal e Espanha (1760)*, IPPAR, Lisboa (2006).
 - 11 Feyo, B., *A Escultura de Alcobaça*, Edições Ática, Lisboa (1945).
 - 12 Doderer, G.; Monteiro, I.; Trindade, M. H.; Ferreira, M. J.; *Arte e Música. Iconografia Musical na Pintura do Séc. XV ao Séc. XX*, Museu da Música, Lisboa (1999).
 - 13 Correia, V., *O Retábulo da Capela-mór*, Imprensa da Universidade, Coimbra (1931).
 - 14 São Bernardo, F. B., 'Extractos das contas das obras do Mosteiro de Alcobaça de 1618 a 1696', in Moura, C., *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico - Conventual (1590-1700)*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2006).
 - 15 Saraiva, J. C., *A viagem do Rei D. Miguel I ao Mosteiro de Alcobaça em 1830*, José Fernandes Júnior, Lisboa (1931).
 - 16 Macedo, D., *A Escultura Portuguesa nos séculos XVII e XVIII*, Revista Ocidente, Lisboa (1945).
 - 17 Rattazzi, P., *Le Portugal a Vol d'Oiseau: Portugais et Portugaises*, A. Degorce-Caddot Éditeur, Paris (1876-1879).
 - 18 Natividade, J. V., *O Mosteiro de Alcobaça, Notas Históricas, a Igreja, os Túmulos, o Mosteiro*, Imprensa das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, Porto (1929).
 - 19 Calado, M. M.; Canavarro, P., 'Investigação Histórica', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 13-35.
 - 20 Matos, P., *Guia do Mosteiro de Alcobaça*, Joaquim António da Fonseca, Alcobaça (1944).
 - 21 *Barristas Portugueses*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, (1938).
 - 22 Queiroz, J., *Cerâmica Portuguesa e outros estudos*, Typ. do Anuario Commercial (1907).
 - 23 Vasconcelos, F., 'Notas sobre estatutária a nortenha em barro cozido', *MVSEV* 4 (1), Lisboa, (1993) 9-19.
 - 24 Remígio, A.V., 'Relicários do Santuário do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça', in *A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*, ARP, Lisboa (2009) 33-42.
 - 25 Feyo, S. E. B., 'Organização da Ficha do Grupo dos Anjos músicos de Alcobaça', *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* 1 (4) (1949) 223-227.
 - 26 Arnaud, J. M.; Fernandes, C. V. (coord.), *Construindo a Memória: as Coleções do Museu Arqueológico do Carmo*, AAP, Lisboa (2005).
 - 27 Piedade, F. A., *Espelho de Penitentes*, Oficina José António da Sylva, Lisboa (1728).
 - 28 Moura, C., *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico - Conventual (1590-1700)*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2006).
 - 29 Nunes, F., *Arte de Pintura. Symmetria, e Perspectiva*, Lisboa, (1615). Edição fac-similada com estudo introdutório de L. Ventura, Editorial Paisagem, Porto (1982).
 - 30 Vasconcellos, P. I. P., *Artefactos Symmetriacos, e Geometricos, Advertidos, e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturaria, Architecturaria, e da Pintura*, Officina de Joseph Antonio da Sylva, Lisboa (1733).
 - 31 Remígio, A.V., 'O retábulo da capela-mor da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e o tratamento de Conservação e Restauro da escultura da Virgem com o Menino', in *Actas do IV Congresso Internacional Cister en Portugal y en Galicia*, Tomo II, Braga - Osseira (2009) 905-928.
 - 32 'Processo Mosteiro de Tarouca', manuscrito, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa.
 - 33 Conceição, F. A., *Claustro Franciscano*, Of. de António Isidoro da Fonseca, Lisboa (1740).
 - 34 Pimentel, A. F., 'Propaganda Fidei: a representação gravada da Rainha Santa Isabel', in *Imagen de la Reina Santa, Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, Zaragoza (1999) 65-80.
 - 35 Soares, E., *Dicionário de Iconografia Portuguesa (Retratos de Portugueses e de Estrangeiros em Relações com Portugal)*, Instituto para a Alta Cultura, Lisboa (1954).
 - 36 Silva, A. C., *Retratos Gravados de Santa Isabel*, Coimbra (1964).
 - 37 Castro, J. M., *Dicionário de Escultura*, Livr. Coelho Lisboa (1937).
 - 38 Alves, L. M. P., 'Estudo da Alteração e Conservação do Grupo Escultórico', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 49-63.
 - 39 Le Gac, A.; Alcoforado, A., *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*, Capital Nacional da Cultura 2003, Coimbra (2003).
 - 40 'A Morte de São Bernardo do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça - Processo de Brigada', Instituto José de Figueiredo, Lisboa (1973-1974).
 - 41 *Lello Universal: Novo Dicionário Encyclopédico Luso-Brasileiro*, Livraria Lello, Porto (s.d.).
 - 42 Domingues, C. M., *Dicionário de Cerâmica*, Caledoscópio, Lisboa (2006).
 - 43 Lopes, L.M. C. A., 'Intervenções da Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 37-47.
 - 44 'Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça', manuscrito, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Lisboa, TT cx 2191- 2192.
 - 45 Fotógrafo britânico anónimo, *Portugal 1893*, [S.L.] (1893).
 - 46 Martinho, A. M., 'O Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça,

- Contributos para a História do seu restauro (1850-1928)', in *Actas do IV Congresso Internacional Cister en Portugal y en Galicia*, Tomo II, Braga - Osseira (2009) 795-827.
- 47 Fernandes, J. M., 'O Impacte da Carta de Veneza na conservação e restauro do património arquitectónico', in *100 Anos de Património, Memória e Identidade*, IGESPAR, Lisboa (2010) 237-242.
 - 48 Viollet-le-Duc, E. E., *Restauração*, Plínio Martins Filho, São Paulo (2000).
 - 49 'Processo Mosteiro de Alcobaça', manuscrito, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa.
 - 50 Moura, A., 'Apresentação', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 7-8.
 - 51 Canavarro, P., 'Pela Matéria do Barro...', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 9-12.
 - 52 Abrantes, A. R., 'Tratamento das Figuras em Terracota', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 57-63.
 - 53 Cabral, M. T. S., 'Tratamento do Tecto e das Paredes da Capela', in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, ADEPA, Alcobaça (1974) 65-67.
 - 54 Pereira, F. B., *(e)vocações*, IPPAR, Alcobaça (2003).
 - 55 Damiani, J. C.; Perez, F.; Melchiades, F. G; Boschi, A., 'O Coração Negro em Revestimentos Cerâmicos: Principais Causas e Possíveis Soluções', *Cerâmica Industrial* 6(2) (2001) 12-16.
 - 56 E.C.C.O. *Professional Guidelines I: The Profession*, European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations, Brussels (2002). <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html> (acesso em 14-04-2012)
 - 57 *Documento de Nara sobre a Autenticidade*, Nara (1994), <http://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/documento-de-nara-sobre-a-autenticidade.pdf> (acesso em 14-04-2012)
 - 58 Brandi, C., *Teoria do Restauro*, Edições Orion, Lisboa (2006).
 - 59 Remígio, A. V., 'Imagens ou Esculturas? Entre as expectativas dos fiéis e as necessidades da intervenção', *Invenire* 3 (2011) 54.
 - 60 Feyo, S. E. B., *fotografias*, colecção de André Varela Remígio, Lisboa.
 - 61 Wolbers, R., *Cleaning Painted Surfaces: Aqueous Methods*. Archetype Publications, London (2000).
 - 62 Masschelein-Kleiner, L., *Les Solvants*, IRPA, Bruxellas (1981).

Recebido: 19 de Janeiro de 2012

Versão revista: 9 de Julho de 2012

Aceite: 11 de Julho de 2012