



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**A devoção incógnita de Santa Francisca Romana –
Valorização da pintura na Igreja de Nossa Senhora dos
Remédios**

ANEXOS

Débora Sofia Caeiro Fortunato

Orientação: Professora Doutora Maria Teresa Amado

Mestrado em Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural

Área de especialização: *Património Artístico e História da Arte*

Dissertação

Évora, 2017

Índice

Anexos: Informações Adicionais	3
Estudo realizado pela Dra. Susana Coelho: “Santa Francesca Romana: Análise histórica, estética e técnica de uma pintura”	4
Soneto XXXIV, de Bocage	35
Soneto de Miguel Tiberio Pedegache	36
Breve Descrição da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios	38
Capela e Igreja de Nossa Senhora das Brotas	66
Documentos sobre a Nomeação de D. José de Melo a Agente na Cúria Romana.....	70
Correspondência Sobre a Nomeação de D. José de Melo a Arcebispo de Évora	78
Francesca e as Visões do Inferno	79
Técnicas de Reintegração Cromática	83
Causas de Deterioração das Obras.....	85
Notas sobre Condições de Exposição e Armazenamento	89
Exames e Análises realizados pelo Laboratório HERCULES.....	93
Exemplo de Teste de Solventes.....	105
Donna Anna de Oria	107
Guião Exemplificativo do Áudio-guia	109
Guia de utilização dos Códigos QR.....	112
Anexos: Imagens e Fotografias	114

Anexos: Informações Adicionais

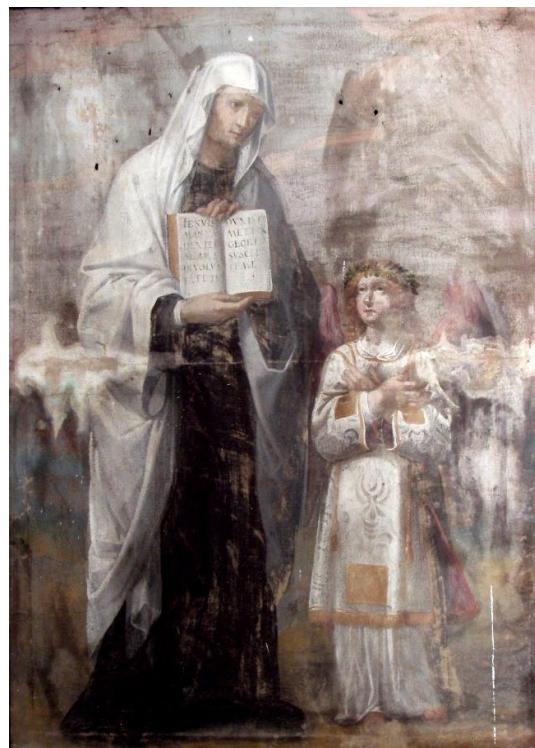
Estudo realizado pela Dra. Susana Coelho: “*Santa Francesca Romana: Análise histórica, estética e técnica de uma pintura*”

Universidade de Évora

Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural

SANTA FRANCESCA ROMANA

Análise histórica, estética e técnica de uma pintura



Docente: Dr.^ª Maria Teresa Amado

Discente: Susana Coelho

Setembro de 2013

Índice

Introdução	6
1. Obra	7
2. Autoria e Contexto	7
Condições de conservação e diagnóstico	
3. Análise histórica	
8	
Francesca Bussa de Ponziani – vida e obra caritativa	
Canonização e enquadramento histórico	
4. Estudo comparativo	11
5. Introdução de novos elementos simbólicos	
13	
6. Características materiais e técnicas	13
7. Análise estética e técnica	
14	
7.1. Fontes textuais	
7.2. Iconografia e simbologia	14
7.3. Composição – estrutura e organização	15
7.4. Figura humana	19
7.5. Níveis de tratamento	19
8. O que mais me emociona ou impressiona na obra?	
20	
Conclusão	21
Bibliografia	22
Webgrafia	22
Anexos	24

Introdução

O trabalho que aqui se apresenta foi realizado no âmbito do seminário de *Temas e Conceitos da História de Arte Ocidental do Mestrado de Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural* e pretende ser um estudo de aproximação a uma obra de pintura sobre tela, por uma breve análise histórica, estética e técnica.

Sendo o objetivo da proposta de avaliação o estudo de uma pintura, considerei ser de maior interesse a escolha de uma obra pertencente à entidade onde desenvolvo o meu trabalho, a Câmara Municipal de Évora, pelo que recolhi uma breve lista de pinturas inventariadas por Túlio Espanca no Inventário Artístico de Portugal, referente às três igrejas de S. Vicente, São Sebastião e Nossa Senhora dos Remédios. Nesta última pude verificar existir uma pintura cujo tema me era particularmente caro e o estado de conservação da mesma justificava uma intervenção a médio prazo, tratava-se de uma *Santa Ana a ensinar a Virgem*. Encontrando-se a cerca de treze metros de altura, na parede sobre a capela de Santa Ana, com pouco luminosidade, foram montadas as estruturas necessárias para que fosse retirada e conduzida à Oficina de Conservação e Restauro no Convento dos Remédios (fig.1 em anexo). Já neste espaço, com uma boa iluminação e ao nível do nosso olhar, foi possível perceber de imediato que o tema não condizia com o referido no inventário.

Desconhecendo a iconografia e simbologia presentes na obra, empreendemos uma intensa análise da composição pictórica e uma persistente pesquisa que nos viriam a conduzir à identificação das palavras, não muito claras por má conservação, contidas no livro apresentado por uma das figuras: salmo 73, versículos 23 e 24. Partindo deste, pesquisando num motor de busca de internet que nos apresentaria centenas de resultados, nem sempre fidedignos, selecionámos os que comprovadamente o são, sendo um deles, o Project Gutenberg. Aqui foi-nos apresentada uma publicação intitulada *Walks in Rome* de Augustus J. C. Hare contendo no último parágrafo do seu capítulo V, a descrição iconográfica e identificação do tema representado na pintura cujo estudo a seguir se desenvolve.

1. A Obra

A obra em estudo é uma pintura sobre tela de temática religiosa representando Santa Francesca Romana e o anjo (fig. 2).

Embora com influências estéticas noutras obras similares, trata-se de uma obra original produzida por um mestre ou artífice, pintor com claros conhecimentos não só técnicos como iconográficos e hagiológicos do tema tratado, espelhados no rigor da representação.

2. Autoria e Contexto

Sobre a autoria e respetivo contexto de produção pouco podemos afirmar por escassez de informação solidamente documentada recolhida até ao término desta investigação. No entanto, algumas reservadas considerações se podem adiantar no sentido de contribuir para um estudo mais rigoroso e aprofundado. Assim, pelas suas características técnicas e estéticas, tratar-se-á de uma obra de influências maneiristas, produzida a partir do século XVII, possivelmente após a canonização de Francesca Bussa de Ponziani - dita Santa Francesca Romana – em 1608, data a partir da qual ocorre uma maior promoção do seu culto e propagação quer de imagens quer de literatura com ele relacionadas.

A pintura encontrava-se colocada na parede sobre a Capela de Santa Ana na Igreja de Nossa Senhora dos Remédios em Évora, antigo convento de Carmelitas Descalços, a usufruto de todos quantos a frequentavam, revestindo-se a obra de um caráter contemplativo, tendo em conta as suas características estéticas. Porém, a sua localização, tão distante em altura do olhar dos fiéis, faz-nos crer que dificilmente cumprisse essa função ou não fosse essa localização a sua original (fig.1).

Condições de conservação e diagnóstico

Atualmente retirada da Igreja para a Oficina de Conservação e Restauro onde aguarda intervenção, a pintura foi já sujeita a um primeiro diagnóstico onde se pode constatar não ter qualquer indício de intervenção de restauro ou repinte nem mutilação, muito embora se observe um craquelado extensivo a toda a camada cromática (fig. 2 e 3), patologia decorrente da secagem das tintas e das más condições de conservação, por exposição a desadequados valores de humidade e temperatura, estes também responsáveis por uma mancha horizontal ao nível da travessa média da grade, que sendo de madeira de pinho terá absorvido e ali concentrado maior quantidade de humidade. Observam-se também lacunas ao nível do

suporte, os vulgarmente chamados rasgões, e áreas de lacunas ao nível das camada de preparação e cromática.

O exame efetuado à lupa binocular permitiu detetar a ausência de verniz de proteção, podendo este nunca ter sido aplicado ou, por outro lado, ter sido removido por sucessivas limpezas indevidas, realizadas ao longo do tempo, o que justifica o estado de degradação e fragilidade das camadas de preparação e cromática.

3. Análise histórica

Francesca Bussa de Ponziani – vida e obra caritativa

Francesca Bussa de Leoni nasce em Roma no início de 1384, no seio de uma abastada e nobre família. Desde cedo revela enorme vocação religiosa contemplativa contrariada aos doze anos pela vontade do seu pai, que a promete em casamento a Lorenzo de Ponziani, este oriundo de uma família rica de Trastevere, possuidora de largo número de animais e vastas terras agrícolas na região. Torna-se sua esposa no ano de 1396, com quem viria mais tarde a ter três filhos – Baptista, Evangelista e Agneta – a quem transmite a sua inabalável fé. É Evangelista o mais carismático neste sentido, sobre quem o jesuíta René Pieau escreve ter vivido “verdadeiramente como um anjo na terra”¹ e a quem Deus terá dado, entre outros, o dom de profetizar.

Francesca assume em plenitude o seu papel de esposa e mãe, sempre com grande sentido de obediência a Deus, através do seu confessor, e ao marido, passando, após a morte da sua mãe, a figura central na gestão doméstica e estabilidade familiar, usando de discrição e humildade, e sem nunca esquecer a prática da oração.

No início do século XV a arrasadora epidemia que assolava a Europa viria causar vítimas também no seio da família Ponziani, sendo a primeira, Evangelista, com apenas nove anos e a segunda, um ano depois, Agneta com apenas cinco. Segundo Pieau, “Evangelista aparece à sua mãe. – Anuncia-lhe a morte que se aproxima da sua irmã e deixa-lhe um anjo para a consolar.”²

Dada a privilegiada posição social da família Ponziani e a estreita ligação de fidelidade com a Igreja, Lorenzo seria chamado a levantar armas pela defesa de Roma contra os invasores

¹CIPARI, R. P.

² CIPARI, R. P.

napolitanos, comandados por Ladislau, então rei de Nápoles. Ao longo deste conflito, Francesca intensifica a sua obra caritativa a favor dos pobres e doentes, sendo notável o seu caráter persistente e dócil perante as adversidades. É também neste conflito, em 1411, que o filho mais velho, Baptista, ainda criança é preso, o marido da sua irmã é exilado e Lorenzo é severamente ferido que, muito embora poupar da morte, ficaria incapacitado de andar até ao fim dos seus dias, libertando por isso a esposa do compromisso matrimonial e dando-lhe permissão para que se dedicasse exclusivamente ao serviço caritativo, religioso e contemplativo. Ela, no entanto, entende ser a vontade de Deus a sua dedicação à família em primeiro lugar, permanecendo fiel dedicada aos cuidados de que Lorenzo necessitava, mas abdica nessa altura das roupas voluptuosas e ricas com que se vestia por imposição da sua classe social, adotando definitivamente uma forma simples de se vestir.

Persistente na oração, no serviço a pobres e enfermos, na distribuição das suas riquezas, no jejum e na obediência, sem negligenciar a sua própria casa e família, reunia opiniões divergentes sobre a sua conduta: humilhada, por um lado, pelos nobres; reconhecida, por outro, pelos que recebiam os seus cuidados e atenção, Francesca torna-se exemplo concreto para os que, como ela, eram comuns fiéis cristãos, não consagrados. À sua volta reúne-se um grupo de mulheres animadas pelo exemplo de devoção de Francesca que iniciam um percurso de oração comunitária com princípios similares.

No dia 15 de Agosto de 1425, celebração solene da Assunção da Virgem, proferem pela primeira vez as regras da comunidade de oblatas, continuando a viver nas suas casas e entre as suas famílias, mas reunindo-se para rezar tendo como espiritualidade basilar, a beneditina.

Em 1433 retiram-se as primeiras mulheres deste grupo a viver efetivamente em comunidade, numa mesma casa, formando então uma ordem feminina de oblatas, à qual Francesca se junta somente após a morte do marido, em 1436. É escolhida por todas para ser sua Madre Superior no próprio dia da sua entrada para a casa.

Francesca Bussa de Ponziani morre no dia 9 de Março de 1440, plena de serenidade recitando o Ofício da Virgem, de quem sempre foi fervorosa devota.

Canonização e enquadramento histórico

Ainda em vida, a obra caritativa de Francesca foi bastante reconhecida e o seu caráter oblativo terá tocado profundamente os que com ela se cruzaram, razão pela qual, o povo a viria a

considerar santa ainda antes da sua morte, fama que se difundiu e a tornou conhecida como tal. Após a sua morte, foi exposto o seu corpo durante três dias para devoção pública na igreja de Santa Maria Nova, onde afluiu um enormíssimo número de pessoas na esperança de cura para as suas doenças ou de conseguirem obter uma relíquia que lhes trouxesse proteção. Os milagres que ali se terão dado por esses dias tornaram a igreja num santuário muito querido entre os habitantes da cidade de Roma.

Esta manifestação popular terá contribuído fortemente para que fosse autorizada pelo Papa Eugénio IV a abertura do processo de canonização ainda em 1440, tendo sido realizados três inquéritos até 1451.

Em 1464 o magistrado da cidade de Roma institui o dia 9 de março como o dia festivo de Francesca, passando a ser considerada padroeira da cidade. Esta festa passaria a ser celebrada nos anos que se seguiram até ao final do século, sendo de sobejia importância pela participação massiva do Sacro Colégio.

O processo de canonização ficou no entanto suspenso durante alguns anos só voltando a ser revisto em 1602 por solicitação do alto magistrado de Roma e dos oblatas de Tor de' Specchi, e autorizado por Clemente VIII.

O cardeal jesuíta Roberto Bellarmino, teólogo muito considerado, ter-se-á referido à senhora Ponziani como sendo “um espelho perfeito das mulheres no seu tríplice estado de casta, noiva e religiosa.”³ E sublinha a sua proveniência e ação: do coração de Roma, das ruas e bairros, atenta aos doentes e aos pobres, referência enquanto modelo universal de piedade e caridade a ser seguido por todos os cristãos das diversas classes e condições, “exemplo também perfeito de ideais religiosos de novo curso de pós-tridentino.”⁴

Assim, no dia 29 de Maio tem lugar em Roma a canonização de Francesca Bussa de Ponziani, dia em que se celebrava o terceiro aniversário da coroação do Papa Paulo V.

Este ato de canonização revestiu-se de grande imponência e profundo significado, não só pelo interregno de canonizações de figuras femininas que se havia prolongado entre 1461 e 1608, mas principalmente pelo prestígio da santidade de Francesca entre os romanos. Este teve vasta participação popular, contando com a presença de Vicenzo Muti de' Pappazurri, Prior do

³ Tor de' Specchi, http://www.tordespecchi.it/public/index.php?Storia:Venerazione_e_culto, consultado em 3 de Julho de 2013

⁴ Tor de' Specchi, http://www.tordespecchi.it/public/index.php?Storia:Venerazione_e_culto, consultado em 8 de Julho de 2013

Município⁵, a quem coube a honra de transportar o estandarte de canonização, peça significativa para a fixação da sua imagem, iconografia e simbologia (fig.7).

A celebração terá sido preparada de forma detalhada e envolvendo toda a cidade de Roma, decorada e iluminada num franco espetáculo de cores, cujas igrejas e praças durante três dias se encheram de fiéis devotos de Francesca, e em que a Igreja de S. Maria Nova permaneceu adornada de tapeçarias, cortinas e tapetes de flores.

4. Estudo comparativo

Para melhor compreender e enquadrar a pintura que nos propusemos estudar, é incontornável a sua comparação com outras obras para o que procurámos selecionar as de composição idêntica, ainda que de técnicas diferentes, procurando desta forma as influências ou originalidade do pintor.

A imagem exibida no estandarte de canonização⁶ (fig.7) veio fixar os atributos e simbologia pictórica de Santa Francesca Romana, motivo pelo qual consideramos uma das mais importantes neste estudo comparativo.

A composição do estandarte apresenta duas figuras de pé, ao lado uma da outra, uma sendo a Santa Francesca Romana, vestindo o hábito beneditino - túnica preta e manto branco sobre a cabeça - e a outra, um anjo criança, de cabelos loiros encaracolados, vestindo uma dalmática branca, debruada com galão dourado e uma aplicação retangular centrada ao nível dos joelhos cobertos por uma peça de vestuário não determinada, possivelmente uma alva. Santa Francesca, ocupando a direita da composição, com uma ligeira inclinação da cabeça para baixo, direcionando o seu rosto para o anjo e o seu olhar para o livro que segura nas mãos, apresentando-o ao observador, no qual se subentende uma inscrição indefinida. O anjo, ocupando a esquerda baixa da composição, direciona o seu olhar para o dela, com uma ligeira inclinação da cabeça para cima, apresentando-se de braços cruzados e as palmas das mãos sobre o peito. À esquerda alta, quase a sair da composição, o espaço é ocupado por outros dois anjos em vestes escuras, envoltos numa nuvem, observando Santa Francesca. O cenário é

⁵ Nota de tradutora.

⁶ A imagem do estandarte de canonização que consideramos no estudo comparativo, foi recolhida do site oficial do mosteiro de Tor de' Specchi, fonte que consideramos fidedigna.

uma representação de um campo com vegetação e um monte ao fundo⁷, sob um céu azul e densas nuvens escuras.

A obra que é objeto deste estudo (fig.2), apresenta composição idêntica com pequenas diferenças que passamos a explicar. A mais evidente diz respeito aos espaços ocupados pelas figuras, sendo estes opostos às da anteriormente descrita. Nesta, Santa Francesca Romana ocupa a esquerda, e o anjo, a direita baixa, mas as suas posições e atitude corporal são em tudo semelhantes, à exceção do olhar de Francesca, que agora é direcionado ao do anjo. Um outro aspecto divergente e significativo na simbologia de Santa Francesca é a inscrição legível dos versículos 23 e 24 do salmo 73, '*Tenuisti manum dexteram meam, et in voluntate tua deduxisti me, et cum gloria suscepisti me*', no livro é a ausência dos anjos, figuras secundárias. Quanto ao cenário, ele é semelhante, muito embora o mau estado de conservação da camada pictórica nos impeça de o descrever com exatidão, apenas deixando perceber alguma vegetação e nuvens, menos expressivas que as do estandarte. De composição também ela muito aproximada a esta, é a obra de autor desconhecido (fig.11), datada através da análise estilística do início do século XVII, dita de estilo toscano⁸ que nos permitiu confirmar a identificação e descrição da pintura que nos encontramos a estudar.

Outras obras de características de composição semelhantes são as gravuras de Cristofano Robetta (fig.5), datada de finais do século XV, e a de Antonio Tempesta (fig.6) de 1608: na primeira, Santa Francesca apenas lê o livro enquanto o anjo inclina a cabeça num sinal de quem recebe respeitosamente algo; na segunda a composição difere apenas no tratamento do fundo, bem mais simplificado, sem qualquer elemento figurativo, em que apenas o claro-escuro sugere a diferença de planos e a profundidade.

Igualmente semelhantes são ainda as obras de Salimbeni Ventura (fig.10) e Tierini Alessandro (fig.12), mas em que os seus autores introduziram novos elementos - a coluna em Salimbeni e o cesto do pão em Tierini – em que o primeiro não parece ter qualquer significado simbólico, e o segundo é uma clara alusão à obra caritativa de Santa Francesca que alimentava os pobres. Salimbeni procura ainda inovar timidamente na representação figurativa, e é timidamente que acrescenta movimento à cena, sugerindo um quase diálogo entre as duas personagens através das posições das mãos e sobretudo dos dedos indicadores.

⁷ A má definição da única imagem do estandarte que conseguimos recolher, não nos permite compreender claramente detalhes ou pormenores.

⁸ Ficha de inventário no site *Cultura Italia, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo*.

De notar ainda são os dois frescos (fig.8 e 9) de que se pode destacar o fragmento correspondente à representação de Santa Francesca Romana. Em ambos se observa a composição parecida à do estandarte, com Santa Francesca à direita e o anjo à esquerda, mas com maiores diferenças nas cores da sua túnica e manto, e da dalmática do anjo.

5. Introdução de novos elementos simbólicos

No capítulo anterior as obras referidas, à exceção das duas últimas, mantiveram uma certa uniformidade estética e simbólica, que sugerem terem sido produzidas por transferência visual, isto é, por influência da estrutura da composição, de acordo com um cânones próprio, não tanto baseadas em fontes textuais, mas sim numa representação pré-existente.

A vida de Santa Francesca Romana, biografada primeiramente por Giovanni Mattiotti, e a partir deste por muitos outros até aos nossos dias, é inspiradora na sua simplicidade, humildade e transversalidade, podendo ser motivadora e tocante para qualquer pessoa, de qualquer classe social. Por esta razão, e recordando a defesa feita pelo Cardeal Bellarmino a favor da canonização de Francesca, que a considerava um exemplo também para as mulheres nobres, pintores como Poussin (fig.13) a terão representado ricamente vestida, aproximando-a desta forma dos níveis sociais mais elevados.

Por outro lado, pintores como o já referido Tierini ou Guercino, introduzem nas suas composições o cesto com o pão (fig.12 e 14), símbolo referente à ação caritativa de Santa Francesca Romana.

6. Características materiais e técnicas

Dimensões:

Altura - 173cm. Largura - 130cm.

Técnicas:

Pintura a óleo sobre tela.

Suporte e Materiais:

Suporte – tela de linho engradado em madeira de pinho; camada de preparação – gesso; camada cromática – tintas de óleo. Não foi possível identificar a camada de verniz de proteção frequentemente utilizada em obras desta natureza técnica.

7. Análise estética e técnica

"Sta. Francesca Romana é representada vestida de monja Benedictina, uma túnica preta e um manto ou véu branco; sendo o seu atributo um anjo que segura nas mãos o livro do Ofício da Virgem, aberto na frase '*Tenuisti manum dexteram meam, et in voluntate tua deduxisti me, et cum gloria suscepisti me*' (Salmo 73, 23-24)."

Walks in Rome de Augustus J.C. Hare

7.1. Fontes textuais

Santa Francesca Romana viria a ter como confessor e primeiro biógrafo, Giovanni Mattiotti, que terá produzido os documentos mais importantes para a composição da biografia de Santa Francesca Romana, pelo que estes constituirão as fontes textuais inspiradoras das diversas representações, e por estes se definiram os seus atributos iconográficos e a sua simbologia. Em pequenos excertos do documento de canonização é possível perceber a importância dos escritos de Mattiotti, enquanto seu confessor.⁹

Também nas biografias redigidas por Giorgiana Fullerton, de 1885 e René Pieau Cipari, o jesuíta, em 1866, Mattiotti é amplamente referido como a fonte direta.

A obra em estudo, pelas semelhanças estéticas e de composição, terá sido realizada com base em obras anteriores, partindo da gravura de Tempesta¹⁰, da imagem exibida no estandarte de canonização ou outra das anteriormente referidas, e o seu autor não demonstra intenção de inovar, apenas de simplificar.

7.2. Iconografia e simbologia

Na pintura em estudo, a iconografia de Santa Francesca Romana define-se pela presença de um anjo criança vestido com uma túnica ou dalmática, e um livro onde se identifica, em latim, o salmo 73, versículos 23 e 24, contido no Ofício da Virgem, recitado diariamente pelas oblatas, "*Tenuisti manum dexteram meam, et in voluntate tua deduxisti me, et cum gloria suscepisti me*".

⁹ Consulta realizada por busca de palavra no Google Books, conforme fig. 15 em anexo.

¹⁰ British Museum

Vós tomaste a minha mão direita na vossa mão.

²⁴Haveis de guiar-me segundo Vossos conselhos

e depois tomar-me na vossa glória

Muito embora o anjo seja o seu atributo, ele aparece representado como uma personagem comunicante com a personagem principal, Santa Francesca Romana, de quem recebe a mensagem do livro que ela lhe mostra.

A simplicidade figurativa e do tratamento estético do cenário demonstra enorme qualidade formal pela concordância com o significado profundo da mensagem, isto é, muito representativo da simplicidade de vida da personagem representada.

7.3. Composição – estrutura e organização

A profundidade na cena representada é-nos induzida pelo espaço envolvente das figuras, que sendo representadas num primeiro plano, muito próximo do observador, lhe sugerem uma quase participação na comunicação da mensagem. A figura principal não comunica a mensagem do livro somente ao anjo, mas também e principalmente, ao observador.

Eixos

Os eixos vertical e horizontal permitem-nos perceber o rigor no enquadramento da cena, tornando-a estática e equilibrada, sem movimento, acompanhando o percurso da leitura que o olhar do observador faz naturalmente, sem o contrariar.



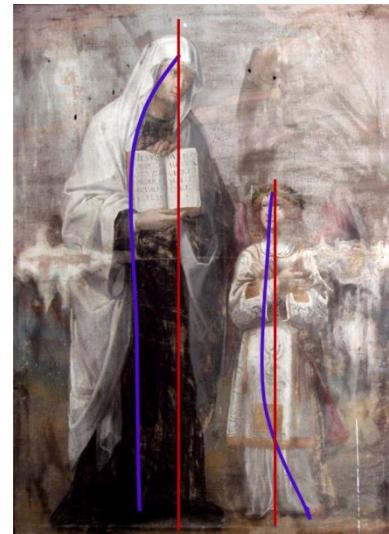
Nas linhas diagonais compreende-se a importância da densidade do volume e das tonalidades mais escuras e pesadas na estabilidade da composição, que acompanhando a diagonal esquerda-direita, confirma e reforça essa mesma estabilidade e sugere calma.

Quando olhamos a diagonal direita-esquerda, por outro lado, é-nos sugerida contrariedade, como se ao nosso olhar já não permitido sair da imagem, não por haver uma linha ou elemento de força que o atraia, mas porque não esta diagonal não induz à saída natural pelo canto inferior direito.



Linhos retas e linhos curvas

A verticalidade das duas figuras permite-nos traçar duas retas verticais como sendo os seus eixos de representação, reforçando a ausência de movimento e rigidez, mas que vem a ser contrariada pelas subtis linhas curvas da inclinação da cabeça da figura à esquerda ou a ligeira deslocação do pé da figura à direita. A subtileza das curvas é suficiente para lhe conferir graciosidade e docura nos movimentos, sem os tornar dinâmicos, e sem retirar ao observador a sensação de calma, tão necessária a uma obra de intuito contemplativo.



Linhos de força, textura e volumes

As linhas de força nesta composição encontram-se paralelas à diagonal esquerda-direita, acentuando o efeito que esta tem no observador. A serenidade e ritmo brando e cadenciado com que o nosso olhar entra pelo canto superior esquerdo da imagem e é pacificamente conduzido até à saída pelo canto inferior direito, é-nos induzida por essa relação das linhas paralelas, traçadas pelos olhares entre as figuras e na subtileza do movimento da dalmática do anjo, que pela rigidez da linha nos sugere a grossura do tecido, mostrando-nos simultaneamente a textura aveludada do seu interior.



As texturas são também sugeridas com maior expressão no tratamento dos cabelos e coroa do anjo e na transparência do véu, uma vez mais dada tão subtilmente numa pequeníssima porção desse elemento, que descai sobre testa da figura à esquerda.

O volume, por seu lado, é tratado sobretudo nos pregueados dos panejamentos num trabalho de claro-escuro, luz-sombra que impressiona tanto pela sua simplicidade como pela sua eficácia.

Elementos de força

Os dois elementos de força que nos prendem de imediato a atenção, são as mãos de ambas as figuras: as de Francesca, que seguram delicadamente a mensagem basilar de toda a obra e as do anjo, cruzadas sobre o peito, como que a recebê-la com afeto.



Um olhar sensorial

O que me sugere esta imagem?



Serenidade, tranquilidade, ternura no olhar entre das figuras, e boa interação onde o anjo é um elemento forte e integrador. Há suavidade nas mãos da mulher, boa nova e acolhimento nas do anjo.

O que me sugere esta imagem?



A diagonal contraria a nossa leitura invertendo os valores anteriormente referidos: o anjo é agora uma criança frágil e reprimida, pela mulher que o prende.

As mãos do anjo cruzadas sobre o peito parecem querer protegê-lo. O seu olhar já não é cúmplice mas sim uma súplica.

O exercício anterior ajuda a confirmar a importância da estética na mensagem, muito bem transmitida pelo pintor, numa composição em que a representação e o conteúdo a transmitir se harmonizam em plenitude.

7.4. Figura humana

O tratamento da figura humana nesta representação não pretende ser um retrato realista de Santa Francesca Romana mas sim um retrato da sua humildade e do seu caráter dócil e amável, muito bem conseguido na simplicidade das suas mãos, na serenidade espelhada no seu rosto e concretizada na expressão do seu olhar, claro e límpido.

O anjo, por seu lado, parece personificar e unificar todos aqueles a quem Francesca serviu, através do seu olhar presente, em comunhão com o dela, numa gratidão que reconhece a interioridade das suas obras.

Toda a atitude corporal das duas personagens é de grande cumplicidade, proximidade e objetividade mas não de intimidade individualizada.

7.5. Níveis de tratamento

É notável uma uniformidade expressiva na pintura em estudo, muito acentuada na diferenciação do tratamento das figuras em cena, em que a linguagem usada para cada uma está em perfeita concordância com o que representam. Compreendem-se de imediato a diferença entre o terreno e o divino, entre o que busca a ascensão celestial e o que já é celestial, entre Francesca e o anjo, pela representação das roupagens de um e de outro, em que a linguagem usada em cada uma nos permite perceber que são de famílias figurativas distintas. O tratamento decorativo da dalmática bem como da coroa e do cabelo do anjo é todo ele de uma riqueza que o coloca no plano celeste, enquanto que a humildade não menos cuidada pictoricamente das vestes de Santa Francesca Romana, a posicionam no plano humano em ascensão à santidade, sendo desta forma o ponto central na mensagem a comunicar ao observador, ao que contempla, mostrando-lhe como pode também ele ascender à santidade.

É nesta diferenciação que a representação ganha maior uniformidade e poder uma vez que unifica, ela própria, a mensagem que lhe é subjacente.

A técnica pictórica, tratamento plástico e características materiais presentes contribuem para melhor conhecer a obra, pela sua correspondência à singeleza e intenção do seu significado.

8. O que mais me emociona ou impressiona na obra?

À medida que estudamos a vida e obra de Francisca Bussa de Ponziani compreendemos o seu caráter doce e sereno, forte e persistente, e a sua enorme capacidade de transpor cada contrariedade ou desaire que lhe são impostos ao longo da vida. Compreendemos também que a sua inabalável fé e inquestionável obediência a Deus são a sólida base desse caráter e referências consistentes na sua conduta. Não penso ser possível ficar indiferente a um testemunho de vida como este, cuja fidelidade aos princípios cristãos e marianos se mantém estável por toda a sua existência. O seu testemunho impressiona pela fidelidade, mas muito mais pela simplicidade e humildade que o caracterizam, e mais ainda pela proximidade com que esta personagem se nos apresenta. A sua vida estruturou-se de forma idêntica à de tantos entre nós, os comuns cidadãos esposos, pais ou mães, gestores das suas casas e famílias, em permanente interação com os outros, com o outro. É nesta semelhança que reside a proximidade de Francesca.

Quando desviamos o nosso olhar da figura central deste estudo e o concentramos na sua envolvente humana tornamo-nos ainda mais próximos dela, porque já não estamos a contemplar o foco, mas sim o que ele ilumina.

Perante esta consciência, o que mais me emociona nesta obra é a sua inteira concordância técnica, estilística, estética, formal, de composição e representação, com o significado mais profundo da interioridade espiritual de Santa Francesca Romana.

Conclusão

O desenvolvimento deste trabalho revelou-se apaixonante.

O problema inicialmente colocado respeitante ao desconhecimento da temática, levou-nos a uma persistência na investigação que não parece espelhada agora no registo, compilação e processamento dos dados obtidos.

Tendo o estudo sido realizado quase na totalidade com base em informação pesquisada via internet, poderão colocar-se algumas questões de idoneidade na informação aqui tratada. Procurámos, por esse motivo, selecionar com rigor e sentido crítico os sítios mais fiáveis, as digitalizações mais rigorosas e as publicações com identificação capaz de nos permitir cruzamento de informação e comprovação de dados editoriais, que fundamentariam as nossas afirmações. Não obstante o cuidado e rigor com que seleccionámos as fontes, um estudo mais aprofundado e desenvolvido desta mesma pintura carece de consulta de fontes primárias e ou institucionalmente certificadas.

Importantes documentos ficaram por consultar ou compreender que num trabalho mais desenvolvido será incontornável o seu estudo, como sejam de “*Tractati della vita e dell'i visioni di Santa Francesca Romana*” de Giovanni Mattiotti e a versão integral de “*I processi inediti per Francesca Bussa dei Ponziani 1440-1453*”, bem como os livros de registo do Convento de Nossa Senhora dos Remédios.

Pelos motivos anteriormente apresentados, o estudo apresentado é uma aproximação à compreensão da obra, sobre a qual permanecem desconhecidas muitas informações relevantes como sejam o seu autor, data de produção ou o seu percurso até à atual localização, entre muitas outras, que não só por escassez de tempo, mas também pelo não acesso a algumas importantes fontes, deixam esta investigação incompleta e longe de concluída.

Bibliografia

Bíblia Sagrada, Missionários Capuchinhos, Difusora Bíblica, 14ª edição, Lisboa, 1988

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije - *How to Read Paintings*, Chambers Arts Library, France, 2007.

SERRÃO, Vítor – *A pintura maneirista em Portugal*. ICALP - Colecção Biblioteca Breve - Volume 65. 1991

Webgrafia

British Museum

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=38616&objectId=765006&partId=1, consultado em 17 de Julho de 2013

CIPARI, René Pieau - Vie de Sainte Françoise Romaine

http://openlibrary.org/works/OL15674265W/Vie_de_Ste_Fran%C3%A7oise_Romaine_fondatrice_des_Oblates_de_la_Tour-des-Miroirs, consultado em 4 de Setembro de 2013

Cultura Italia

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

http://www.culturaitalia.it/opencms/opencms/system/modules/com.culturaitalia_stage.liberologico/templates/vietitem.jsp?language=it&case=&id=oai%3Aartpast.org%3A0900471084, consultado em 3 de Setembro de 2013

Enclopédia

[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-mattiotti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-mattiotti_(Dizionario-Biografico)/), consultado em 4 de Setembro de 2013

FUMAROLI, Marc - Nicolas Poussin: Sainte Françoise Romaine annonçant à Rome la fin de la peste

http://books.google.pt/books/about/Nicolas_Poussin.html?id=lpvgAAAAMAAJ&redir_esc=y, consultado em 11 de Julho de 2013

FULLERTON, Giorgiana – The life of Saint Frances

<http://archive.org/stream/lifeofstfranceso01full#page/n0/mode/2up>, consultado em 17 de Julho de 2013

HARE, Augustus J.C. - Walks in Rome

<http://www.gutenberg.org/files/39308/39308-h/39308-h.htm>, consultado em 9 de Maio de 2013

I processi inediti per Francesca Bussa dei Ponziani (Santa Francesca Romana) 1440-1453

(pesquisa por palavra)

<http://books.google.pt/books?id=FQnRAAAAMAAJ&q=Santa+Francesca+Romana&dq=Santa+Francesca+Romana&hl=pt-PT&sa=X&ei=7shEUvmmHsiM7AaEp4CACg&ved=0CD0Q6AEwAQ>, consultado em 7 de Setembro de 2013

MONTONATI, Angelo - Francesca Romana

<http://books.google.pt/books?id=93hsRds0qbQC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>

consultado em 6 de Setembro de 2013

Lombardia Beni Culturali

<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/L0070-00112/>, consultado em 10 de Junho de 2013

L'Ulivo

http://www.monteolivetomaggiore.it/lang1/files/lulivo_1-2006.pdf, consultado em 10 de Julho de 2013

SAN JUAN, Rose Marie, Rome: A City Out of Print

http://books.google.pt/books?id=2GDwX-eoOv4C&pg=PA120&lpg=PA120&dq=santa+francesca+romana+antonio+tempesta&source=bl&ots=0GcSf77b5x&sig=BNYnasNXZ3S-7oma-ikWdd2z2h0&hl=pt-PT&sa=X&ei=EsBEUqP2FI307AaXI4GQAw&redir_esc=y#v=onepage&q=santa%20francesca%20romana%20antonio%20tempesta&f=false, consultado em 7 de Setembro de 2013

SCANLAN, Suzanne M. - Visions Of Santa Francesca Romana, And The Frescoes Of Tor De'specchi

<https://repository.library.brown.edu/fedora/objects/bdr:11118/datastreams/PDF/content>, consultado em 10 de Junho de 2013

Tor de'Specchi

<http://www.tordespecchi.it/public/en/>, consultado em 7 de Setembro de 2013

TRONZO, William - St. Peter's in the Vatican

<http://books.google.pt/books?id=THmySuXfArIC&pg=PR10&lpg=PR10&dq=antonio+tempesta+and+francesca+roma+na&source=bl&ots= tbAe8pF94&sig=sn9IzKSxrJGjXQ1Cs0sil0F364I&hl=pt-PT&sa=X&ei=tfKXUYO6MuiK7AaVmIBo&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=antonio%20tempesta%20and%20francesca%20romana&f=false>, consultado em 10 de Junho de 2013

Vita di Santa Francesca Romana, 1675

<http://books.google.pt/books?id=DkBMAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=santa+francesca+romana&hl=pt-PT&sa=X&ei=yT5GUp->

[eDOug7Aa5mYCgCQ&ved=0CDcQ6AEwATgK#v=onepage&q=santa%20francesca%20romana&f=false](https://www.google.com/search?q=santa%20francesca%20romana&f=false), consultado em 15 de Maio de 2013

Anexos



Fig. 1 - Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, Capela de Santa Ana, sobre a capela localizava-se a pintura de *Santa Francesca Romana*



Fig. 2 – *Santa Francesca Romana*, autor e data desconhecidos.

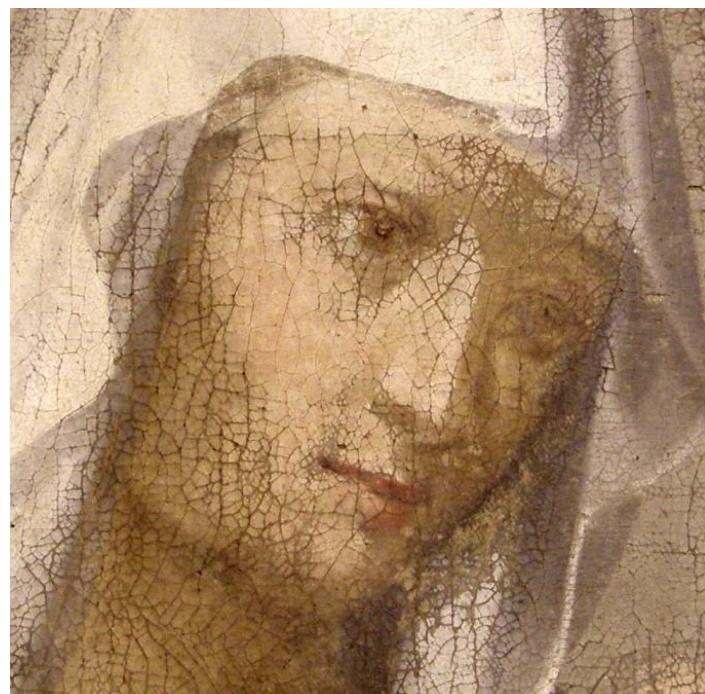


Fig. 3 – Santa Francesca Romana (pormenor), rosto, olhar límpido e transparência do manto.

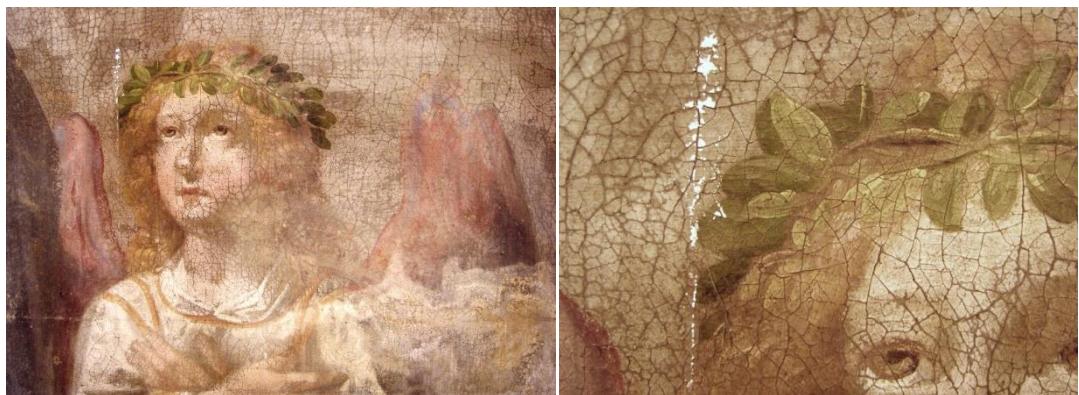


Fig. 4 – Santa Francesca Romana, pormenor. Note-se o tratamento da coroa e cabelos do anjo.



Fig. 5 – Gravura de Cristofano Robetta, 1495-1500 (circa)

Italian XVc Mounted Roy, British Museum



Fig. 6 - Gravura de Antonio Tempesta, 1608. Rome: a City out of print, Rose Marie San Juan



Stendardo della canonizzazione

Fig. 7 – Estandarte da canonização, 1608. Autor desconhecido.



Fig. 8 - Fresco, autor e datas desconhecidos.

La Chiesa della Madonna della Rocca,
Jenne Provincia de Roma, Região de Lazio



Fig. 9 - Fresco, atribuído a Antoniazzo Romano.

La Chiesa della Madonna della Rocca,
Jenne Provincia de Roma, Região de Lazio



Fig. 10 – Pintura de [Salimbeni Ventura dito Bevilacqua \(1568/ 1613\)](#)



Fig. 11 – Data atribuída pelo inventariante, baseado na análise estilística,
1600 - 1624, séc. XVII, autor desconhecido



Fig. 12 – Pintura de [Tiarini Alessandro \(1577/ 1668\)](#).



Fig. 13 – Pintura de Nicolas Poussin, 1657.



Fig. 14 - Giovanni Francesco Barbieri dit Guercino, 1756.

Mattiotti

2 páginas correspondentes ao termo **Mattiotti** neste livro

Página xii	<p>a Viterbo, a Siena, ad Arezzo, a Firenze, a Bologna e nelle Marche; ne elogiarono le azioni, in Roma il prete Giovanni Mattiotti, suo confessore e segretario, il maestro Tommaso del Regno, dei Predicatori, il maestro Matteo, dell'Ordine di Sant'Agostino, fra Antonio di Monte Savello, priore di</p>
Página xxxiii	<p><i>rico di Francesca poura, con qualche uttura, tener presenti; e che qui non era il caso di sottoporre ad esame, trattandosi di scritture di se- conda mano e lontane dai primi e più antichi documenti.¹</i></p> <p>I quali si contengono tra il 1440 e il 1468; partono, cioè, dal più an- tico Processo e, attraverso gli scritti del prete Giovanni Mattiotti e le loro varie recensioni, latine e romanesche, salgono nel 1468 per mano di buon pittore sui muri dell'antico oratorio di Tor de' Specchi. in scene</p>

Fig. 15 - I processi inediti per Francesca Bussa dei Ponziani (Santa Francesca Romana) 1440-1453, disponível no motor de busca Google Books, para busca por palavra. Quando consultada a palavra Mattiotti, podemos ver a referência no processo de canonização a Giovanni Mattiotti como confessor de Francesca que terá redigido importantes documentos a partir dos quais são realizadas pinturas em Tor de' Specchi.

É contudo imprescindível o acesso à versão integral do documento para melhor sustentar esta afirmação.

Soneto XXXIV, de Bocage¹¹

*Não te crimino a ti, plebe insensata,
A van superstição não te crimino;
Foi natural, que o frade era ladino,
E experta em macaquices a beata:

Só te crimino esse heróe de bola chata,
Que na eschola de Marte inda é menino,
E ao falso pastor, pastor sem tino,
Que tão mal das ovelhas cura, e tracta:

Item, crimino o respeitavel Cunha,
Que a frias petas credito não déra,
A ser philosopho, como se supunha:

Coitado! Protestou com voz sincera
Fazer geral, contrita caramunha,
Porém ficou peor que d'antes era!*

¹¹ Bocage, M. M. (1854). *Poesias eroticas, burlescas, e satyricas*. Bruxelas: [s. n.]. P. 144.

Soneto de Miguel Tiberio Pedegache¹²

I

De c'rôa virginal a frente ornada,

Em lúgubres mortalhas envolvida,

A beata fatal jaz estendida,

De assistentes contractos rodeada:

Um se tem já salvo em ter chegada

Ao lindo pé a boca comovida;

Outro protesta reformar a vida;

Porém ella respira, e está corada!

Que é sancta, e que morreu, com juramentos

Affirma audaz o façanhudo frade,

E que prodígios são seus movimentos:

II

Acredite, sentado aos quentes lares

Nas noutes hynvernosas de janeiro,

Lendo em Carlos Magano o sapateiro

As proezas crueis dos doze Pares:

Crêam que vem as bruxas pelos ares

A chupar as creanças no traseiro;

Comam quanto lhes diz o gazeteiro,

¹² Natural de Lisboa, terá nascido em 1730 (c.a). Foi Coronel de Infantaria e escritor (prosa e verso).

*De casos, de sucessos singulares:
Porém que uma beata amortalhada,
Com a cara vermelha e corpo molle,
E sancta, por um frade apregoada;
Que respire, que os braços desenrole,
E seja por defuncta acreditada,
Isto sómente em Evora se engole!*¹³

¹³ *Ibid.* P. 213.

Breve Descrição da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios

O debate sobre a existência ou não de uma arquitetura de cariz carmelita não é atual. Por um lado, há quem defenda que a Ordem Carmelita edificava a maioria dos seus cenóbios segundo um estilo comum que os caracterizava, de inspiração clássica, como alegou Muñoz Jiménez¹⁴.

Por outro lado, existem historiadores que argumentam que a arquitetura dos edificados carmelitas se baseia essencialmente em preceitos estabelecidos nos Capítulos Gerais da Ordem (com a intenção de unificá-los), assim como considerações arquitetónicas manifestadas na própria literatura de Santa Teresa¹⁵, idealizando estes imóveis à imagem dos carismas da sua ordem, como defendeu Martín González¹⁶.

Parecem confirmar esta última posição os Frades Carmelitas Descalços portugueses, na declaração: “(...) *levantou o braço de Thereza tamanha fabrica [a obra de trinta e dous conventos], não já por traças, ou plantas de Vetrúvio, mas por industriosas idéas do soberano Arquitecto S. Joseph.*”¹⁷

Os muros altos que circundam o Convento de Nossa Senhora dos Remédios evocam os princípios estabelecidos das Constituições da Ordem, pois retratam a clausura e o recolhimento, o afastamento do mundo e o eremitismo primário da Ordem.

¹⁴ Muñoz Jiménez, J. M. (1990). *Arquitectura Carmelitana (1562 – 1800): Arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, Mexico y Portugal durante los siglos XVI a XVIII*. Avila: Diputacion Provincial de Avila.

¹⁵ Teresa de Ávila não teria estipulado indicações concretas para estas edificações, mas sim sugerido, através de metáforas arquitetónicas, o minimalismo que se adaptava à simplicidade, austeridade e despojamento da Ordem, assim como ao asceticismo de espírito tridentino.

¹⁶ Martín González, J. J. (1976). *El Convento de Santa Teresa de Ávila y la Arquitectura Carmelitana*. BSAAV.

¹⁷ Sacramento, J. *op. cit.* P. 10.

A austerdade arquitetónica do exterior da Igreja dos Remédios, a sua fachada sóbria, despojada de decoração, recorda a severidade dos costumes e a fortitude do espírito religioso.

Foi projetada por Francisco de Mora (1553-1610), discípulo de Juan de Herrera (1530-1597) e arquiteto real dos Reis Filipe II e Filipe III de Espanha¹⁸, terminada em 1614.

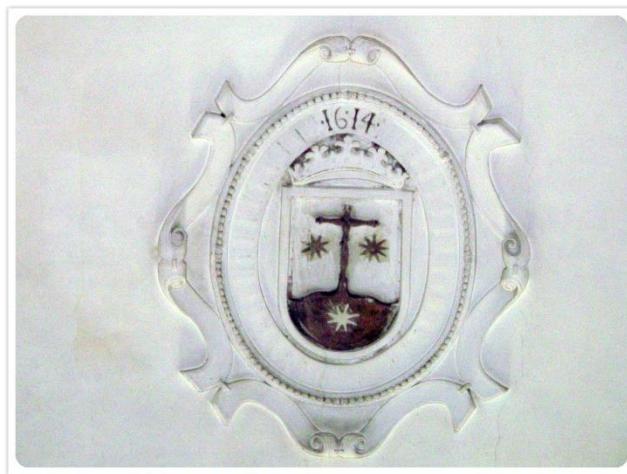


Figura 1 - Brasão da Ordem Carmelita, situado na abóbada da Igreja, apresentando o ano da sua consagração. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

A entrada da Igreja possui um pequeno átrio gradejado e a fachada possui três arcos, encimados pelo nicho onde encontramos a imagem de Nossa Senhora dos Remédios¹⁹, de mármore policromado, e os brasões arquiepiscopais de mármore

¹⁸ Wilkinson-Zerner, C. (1996). *Juan de Herrera: arquitecto de Felipe II* (I. Balsinde Trad.). Madrid: Ediciones Akal. P. 18.

¹⁹ Este modelo de fachada de Igreja (retangular com galilé de três arcos – sobre esta um nicho com a padroeira e um ou mais janelões - rematada por um frontão triangular) foi reproduzido por comunidades carmelitas descalças nacionais como a do Porto, Aveiro, Lisboa, Figueiró dos Vinhos, entre outras. Derivam das primeiras igrejas carmelitas descalças espanholas: “Um marco fundamental (...), culminando na fachada clássica da Encarnação de Madrid, foi a Igreja do Convento de S. José de Ávila, obra de Francisco de Mora realizada em 1608.” – Blasco Esquivias, B. (2004). *Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San José y la Encarnación*. In *Anales de historia del arte*, nº 14. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. P. 150.

branco de D. José de Melo²⁰. No topo da Igreja podemos observar o campanário, que exibe dois sinos de bronze, datados de 1787 e 1891.



Figura 2 - Sino da Igreja dos Remédios. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 3 - Vista do campanário da Igreja. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

²⁰ Existe um brasão de armas de configuração idêntica depositado no Museu de Évora (ME 1806), de proveniência desconhecida, que poderá pertencer ao portão do pátio da Igreja dos Remédios, que exibe uma moldura estucada vazia.

O interior da Igreja apresenta uma nave única, dividida em quatro tramos, numa disposição característica das primeiras igrejas da Ordem espanholas - nave única com capelas distribuídas de ambos os lados; braços do transepto curtos, alinhados com as capelas laterais e o coro situado na base da nave.

Sobre este espaço, comentou Robert Smith: “(...) o sumptuoso interior da Igreja Carmelita de Nossa Senhora dos Remédios (...) enfatiza a importância do papel que a talha dourada desempenhou nas Igrejas de Portugal durante o séc. XVIII, pois sem ela o edifício seria uma estrutura vazia de paredes, abóbadas e arcos de pedra desprovidos de decoração.”²¹

À entrada observamos um imponente guarda-vento de madeira rematado por duas curiosas pinturas em tábua das Armas de Portugal e de Santo António²².



Figura 4 - Guarda-vento da Igreja. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

²¹ Smith, R. (1968). *The art of Portugal: 1500 – 1800*. U.S.A.: Meredith Press. P. 153.

²² Talvez relacionadas com as mercês realizadas pelo Arcebispo em relação à Igreja e Hospital de Santo António dos Portugueses, em Roma.



Figura 5 - Pintura "Santo António". Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 6 - Pintura "Armas de Portugal". Autor da fotografia: Débora Fortunato.

O altar-mor que hoje podemos apreciar foi durante muito tempo considerado obra da dupla de mestres entalhadores Manuel e Sebastião Abreu do Ó, outrora considerados irmãos, reconhecidos em estudos recentes como pai e filho²³.

Efetivamente, em Setembro de 1756 os frades carmelitas lavraram apenas com Sebastião Abreu do Ó o contrato de renovação do altar-mor da Igreja dos Remédios, da maneira como o encontramos ainda hoje, com indicações precisas sobre a execução da obra. Deveria ser todo entalhado com *talha francesa*, à semelhança dos altares do Convento Novo de Évora “(...) e melhor se puder ser.”²⁴

No centro da capela-mor existe um imponente *Cristo na Cruz*, coroando a talha. Lateralmente encontramos as imagens de tamanho natural de S. Teresa de Ávila e S.

²³ Contamos com diversos estudos sobre esta família e sobre a talha dourada em Évora, de autores como Túlio Espanca, Francisco Lameira, Artur Goulart de Melo Borges, Ana Maria Borges, Luís Marino Ucha e Celso Mangucci.

²⁴ Mangucci, C. (2010). *A talha mais moderna. O percurso artístico de Manuel e Sebastião Abreu do Ó, em Évora*. In *Cenáculo, Boletim on-line do Museu de Évora* nº 4, <<http://museudevora.imc-ip.pt/pt-PT/Boletim/numero4/ContentList.aspx>>, (20/11/2015). A renovação do retábulo da capela-mor do Convento de S. José, ou Convento Novo, data de 1749. O autor do risco foi Luís João Botelho e o entalhador Sebastião Abreu do Ó.

José e o Menino. No plano inferior podemos observar as imagens de *S. João da Cruz*²⁵ e *S. Simão Stock*²⁶.



Figura 7 - Altar-mor da Igreja. Autor da fotografia: © Susana Coelho.

²⁵ Encontra-se ausente um atributo na sua mão direita, o qual seria, segundo a sua iconografia, uma cruz.

²⁶ Segundo Túlio Espanca, permaneceram a título de depósito na Igreja dos Remédios, as esculturas de *S. Simão Stock*, *S. João da Cruz*, *S. Joaquim*, *Santa Bárbara*, *S. Domingos de Gusmão*, *Santo André Avelino* e a *Senhora da Alegria*. Pertenceriam à Colegiada de Santo Antão. - Espanca, T. (1994). *Património artístico municipal: Convento de Nossa Senhora dos Remédios*. P. 83.

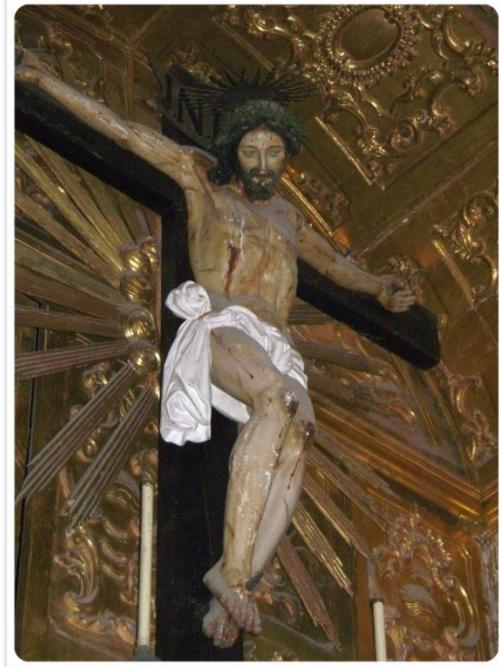


Figura 8 - Cristo Crucificado (altar-mor). Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 9 - S. José e o Menino. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 10 - Santa Teresa de Ávila. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

Na parte inferior deste altar, ao nível do olhar do observador, conservada numa maquineta talhada contemplamos a imagem da padroeira do Convento, com vestes de

seda bordadas a ouro, a mesma que referimos anteriormente aquando da transferência dos frades carmelitas descalços do anterior Conventinho na Rua do Raimundo.



Figura 11 - Nossa Senhora dos Remédios. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

A sepultura do Arcebispo de Évora e padroeiro do Convento, D. José de Melo, lavrada em mármore branco e azul, encontra-se cercada pela talha deste altar.



Figura 12 - Sepultura de D. José de Melo. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

No transepto, as capelas colaterais são dedicadas a *S. João Batista* (lado do evangelho) e *Nossa Senhora do Carmo* (lado da epístola). As imagens dos oragos repousam nas suas maquinetas talhadas de estilo rococó.



Figura 13 - Altar colateral dedicado a S. João Batista. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 14 - Altar colateral dedicado a Nossa Senhora do Carmo. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

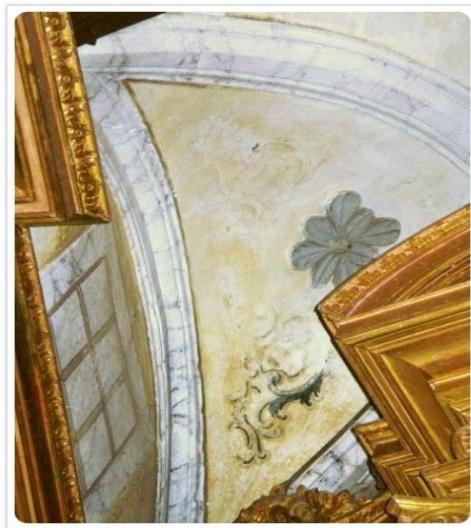


Figura 15 - Pintura a fresco localizada sobre o altar-mor que transparece sobre a cal que parcialmente a cobre. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 16 - Pintura a fresco localizada sobre o altar-mor que transparece sobre a cal que parcialmente a cobre. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

No lado do evangelho encontramos a sepultura marmórea de D. Constantino de Bragança (irmão de D. José de Melo), sua esposa D. Beatriz de Castro e sua filha D. Maria de Castro.



Figura 17 - Sepultura de D. Constantino de Melo. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

Na nave deixa-se contemplar um ostentoso púlpito²⁷, de estilo rococó, e o órgão setecentista em talha dourada e polícroma.



Figura 18 - Púlpito. Autor da fotografia: © Susana Coelho.

²⁷ O púlpito é, nas palavras de Túlio Espanca, “(...) seguramente, o mais notável do seu tempo no Alentejo.” – Espanca, T. (1966). *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes. P. 316.



Figura 19 - Órgão da Igreja. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

O coro encontra-se desadornado, tendo outrora exibido uma pintura em tela sob a invocação da *Virgem e o Menino* e uma pintura com o tema a *Sagrada Família* (*em tábua, fragmentada*²⁸), hoje ausentes e em parte incerta. Conserva ainda suspensa a lâmpada de metal datada do séc. XVIII.



Figura 20 - Coro Alto. Autor da fotografia: © Susana Coelho.

²⁸ Espanca, T. *Património artístico municipal: Convento de Nossa Senhora dos Remédios.* op. cit. P. 83.



Figura 21 - Coro Alto - Obra ausente. Autor da fotografia: © Susana Coelho.

No altar de Santa Ana, localizado num dos tramos da nave (lado da epístola) entre os inúmeros relicários aninhados na talha²⁹, permanecem as imagens de *S. Joaquim e a Virgem*, *Santa Bárbara*, *S. Patrício*³⁰ e *S. José com o Menino*. No centro, em trono relicário (contendo uma relíquia de *Santa Balbina*), encontramos a imagem de *Santa Ana ensinando a Virgem a ler*, cercadas de resplendores. Sob esta, dispersos na mesa de altar, dois braços-relicário talhados, dourados e policromados e dois relicários de pé, talhados e dourados.

²⁹ Fr. Bartolomeu da Assunção mandou “(...) faser e dourar a capella (...)” de Santa Ana em 1775. – *Livro das Obras deste convento de N. Srª dos Remédios da Cidade de Évora*. BPE-RES CLXIX/1-29.

³⁰ Santo irlandês (séc. IV), devoção possivelmente ligada ao Reverendo Fr. Domingos de Santo Alberto, da mesma pátria, religioso neste Convento dos Remédios, nesse mesmo local falecido a 14 de Junho de 1623. – Fialho, M. *op. cit.* P. 782 verso.



Figura 22 - Altar de *Santa Ana*. Autor da fotografia: © Susana Coelho.



Figura 23 - *Santa Ana ensinando a Virgem a ler*. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 24 - Relíquia presente nos nichos entre a talha dourada. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

O altar fronteiro é dedicado a Nossa Senhora da Conceição e possui um gradeamento de madeira dourada com um sagrado coração no topo. À imagem do altar de Santa Ana, também este se encontra repleto de relicários, onde permanecem a maior parte das suas relíquias. Ao centro existe uma pintura em tela da padroeira do altar e à sua frente uma imagem da mesma Virgem. No plano inferior encontra-se uma imagem de *Cristo Jacente* em túmulo de madeira e vidro, rodeado por uma pintura sobre o tema *Lamentação de Cristo*, com a presença de quatro Marias (Virgem Maria, Maria Madalena, Maria de Cleofas e Maria Salomé), anjos e símbolos da Paixão de Jesus.



Figura 25 - Altar de *Nossa Senhora da Conceição*. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

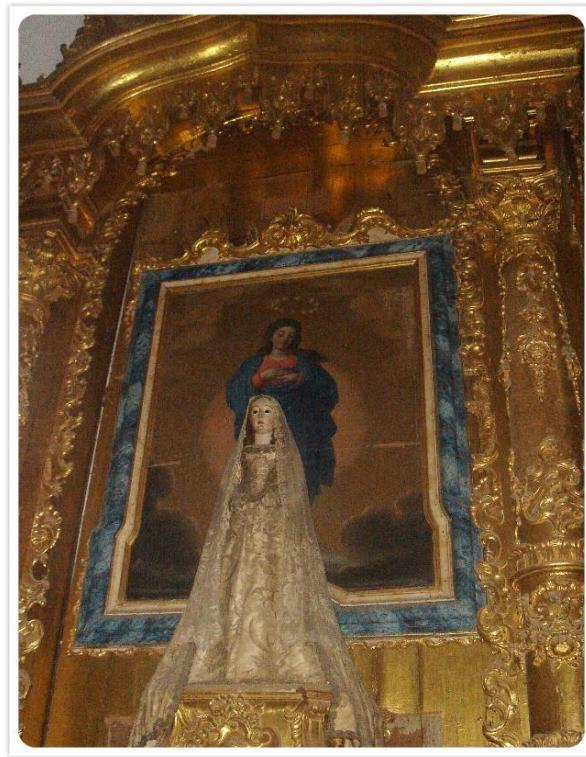


Figura 26 - Altar de *Nossa Senhora da Conceição*. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 27 - Cristo Jacente. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 28 - Pintura presente na estrutura do Cristo Jacente. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 29 - Pormenor da mesma Pintura. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

Na sala do Capítulo situava-se um altar com uma tela da invocação de S. Bernardo e a Virgem do Leite, hoje desaparecida, assim como um banco corrido da comunidade, em madeira³¹.

Os retratos dos Prelados Carmelitas Descalços do Convento dos Remédios, outrora parte do acervo do Convento, encontram-se atualmente dispersos entre o Museu de Évora e a sala da Reitoria da Universidade de Évora, num total de 17 pinturas³².

A capela-mor teria inicialmente um conjunto de sete pinturas³³, seis delas sobre a vida da Virgem e uma da invocação de Nossa Senhora dos Remédios (*Aparição de Nossa Senhora aos Pestíferos*). Aquando da renovação e reconstrução do altar-mor no séc. XVIII o conjunto foi desarticulado e disperso pela Igreja. As pinturas referentes aos episódios da vida da Virgem encontram-se atualmente no Museu de Évora, entre

³¹ Segundo Espanca, T. *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*. op. cit. P. 318.

³² Vide Loureiro, J. J. (2011) *As Galerias dos Prelados Carmelitas Descalços e o seu Pintor*. In *Atas do Ciclo de Conferências sobre Convento de Nossa Senhora dos Remédios e a Ordem do Carmo em Portugal e no Brasil*, <<http://www2.cm-evora.pt/conventoremedios/Atas/comunica%C3%A7%C3%B5es/loureiro.pdf>>, (18/01/2016).

³³ Segundo uma reconstituição conjectural elaborada pelo Professor Vítor Serrão. Serrão, V. (1988-1993). *Pedro Nunes (1586-1637) - um notável pintor maneirista eborense*. In *Cidade de Évora - Boletim de Cultura da C.M.E.*, Anos XLV-L, nº 71-76. Évora: CME. P. 142.

exposição permanente e depósitos³⁴. A tábua alusiva a *Nossa Senhora dos Remédios* foi restaurada há alguns anos e encontra-se exposta no cruzeiro da Igreja.

Subsistem adicionalmente na Igreja, neste momento, as pinturas *Cristo a Caminho do Calvário*, *Apoteose da Ordem Carmelita* e *S. João Batista*. Na Oficina de Conservação e Restauro do Convento encontram-se depositadas as pinturas *Aparição de Nossa Senhora do Carmo a S. Simão Stock e S. João da Cruz*, *Santa Francisca Romana*, *Santa Maria Madalena Penitente* e *Descida da Cruz*, provenientes da Igreja³⁵.



Figura 30 – Pintura “Aparição de Nossa Senhora aos Pestíferos”, proveniente do antigo altar-mor da Igreja dos Remédios. Autor: Pedro Nunes. Localização: Convento dos Remédios. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

³⁴ Sabemos que foram incorporadas no Museu de Évora, por transferência da Biblioteca Pública da mesma cidade, mas não dispomos de mais informações. As obras possuem os números de inventário ME 630, ME 895/1, ME 895/2, ME 915, ME 974, ME 1083 e a sua autoria é atribuída ao pintor eborense Pedro Nunes.

³⁵ Retiradas por motivos de conservação das obras, devido a problemas estruturais de infiltrações de água.



Figura 31 - Pintura “Apresentação da Virgem no Templo”, proveniente do antigo altar-mor da Igreja dos Remédios. Localização: Museu de Évora (ME 974). Propriedade da fotografia: © Museu de Évora.

Fonte: www.matriznet.dgpc.pt [05/06/2016].



Figura 32 - Pintura "Anunciação", proveniente do antigo altar-mor da Igreja dos Remédios. Autor: Pedro Nunes. Localização: Museu de Évora (ME 915). Propriedade da fotografia: © Museu de Évora.

Fonte: www.matriznet.dgpc.pt [05/06/2016].



Figura 33 - Pintura "*Adoração dos Magos*", proveniente do antigo altar-mor da Igreja dos Remédios. Autor: Pedro Nunes. Localização: Museu de Évora (ME630). Propriedade da fotografia: © Museu de Évora. Fonte: www.matriznet.dgpc.pt [05/06/2016].



Figura 34 - Pinturas "*Visitação*" e "*Apresentação no Templo*", provenientes do antigo altar-mor da Igreja dos Remédios. Autor: Pedro Nunes. Localização: Museu de Évora (ME 895/1 e ME 895/2). Propriedade da fotografia: © Museu de Évora. Fonte: www.matriznet.dgpc.pt [05/06/2016].



Figura 35 - Pintura "Adoração dos Pastores", proveniente do antigo altar-mor da Igreja dos Remédios. Autor: Pedro Nunes. Localização: Museu de Évora (ME1083). Propriedade da fotografia: © Museu de Évora. Fonte: www.matriznet.dgpc.pt [05/06/2016].

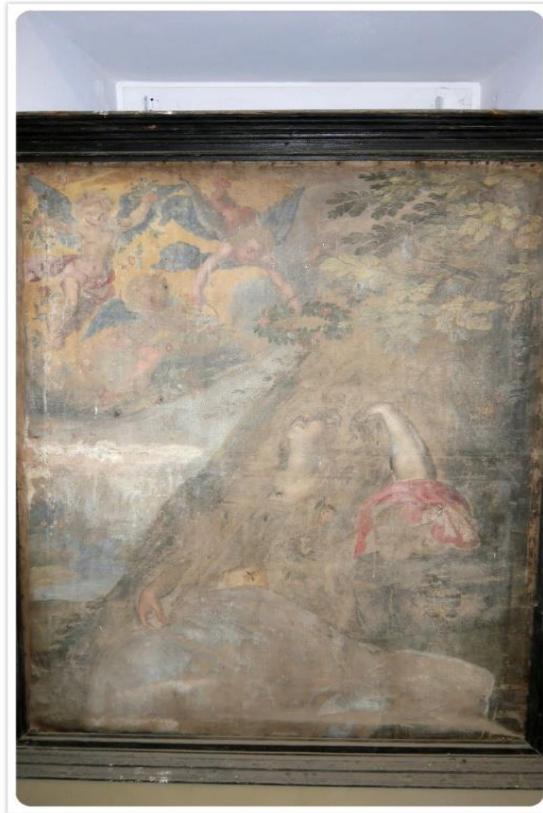


Figura 36 – Pintura “Santa Maria Madalena Penitente”. Pintura incorretamente referenciada no Inventário Artístico de Túlio Espanca como “Santa Teresa e os Anjos”, possivelmente devido ao seu mau estado de conservação e à altura considerável a que estava exposta (à semelhança da obra “Santa Francisca Romana”). Autor da fotografia: © Susana Coelho.



Figura 37 - Pintura “*Descida da Cruz*”. Autor da fotografia: © Susana Coelho.



Figura 38 – Pintura “*Apoteose da Ordem Carmelita*”. Autor da fotografia: © Susana Coelho.



Figura 39 - Pintura "*Cristo a caminho do Calvário*". Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 40 - Pintura "*S. João Batista*". Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 41 - Pintura “Aparição de Nossa Senhora do Carmo a S. Simão Stock e S. João da Cruz”. Autor: Pedro Nunes. Autor da fotografia: © Susana Coelho.

A sacristia exibe um imponente paramenteiro de pau-santo brasileiro de quinze gavetas. Sobre o paramenteiro conserva-se um admirável armário-relicário entalhado dourado e policromado, com oratório central onde repousa um Cristo crucificado, ao qual nos reportamos nesta dissertação quando referimos *Leonor Rodrigues*.



Figura 42 - Armário-relicário da sacristia. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 43 - Centro do Armário-relicário da sacristia. Autor da fotografia: © Susana Coelho.



Figura 44 - Pormenor do crucifixo. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

Anexa a esta divisão encontramos a capela fúnebre de D. João Maldonado da Gama Lobo, hoje gabinete particular da presidente da direção do *Conservatório Regional de Évora – Eborae Mvsica*, Dra. Maria Helena Zuber. É decorado e cromatizado com marmoreados e estucados e contém a inscrição: “ESTA CAPELLA HE PERP.^O JAZIGO DE D. JOÃO MALDONADO DE AZEVEDO DA GAMA LOBO, E DE SEUS DESCDE^{ES}. FOI REFORMADA A SUA CUSTA EM 1825”.

No claustro, de planta quadrangular, existiam dois painéis de azulejos polícromos decorados com as armas da Ordem Carmelita, que assinalavam dois altares. Encontram-se hoje desmontados e armazenados nas próprias instalações do Convento.

No centro do claustro permanece a fonte de mármore branco, cujo irromper da água se inaugurou a 27 de Setembro de 1630, ornamentada com quatro águias, erguida por ordem de D. José de Melo³⁶.

³⁶ Fialho, M. *op. cit.* P. 758 verso.



Figura 45 - Claustro e fonte do Convento dos Remédios. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

Em elevado nicho estucado, hoje desafeto, existiria em 1966 uma imagem de madeira de *S. João Nepomuceno*³⁷.

Sob os arcos do claustro ainda se podem observar algumas campas de mármore e granito, umas mais legíveis que outras, algumas brasonadas.

³⁷ Segundo Espanca, T. *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora. op. cit.* P.317. Duas décadas antes o mesmo autor indicava que no referido nicho se encontrava uma imagem de *S. Francisco de Sales*. - Espanca, T. *Património artístico municipal: Convento de Nossa Senhora dos Remédios. op. cit.* P. 86.

Capela e Igreja de Nossa Senhora das Brotas

Pe. Manoel Fialho narrou a existência de um nicho de cinco palmos de altura e quase quatro de largura, na Porta Nova, que envovia uma *pintura retrato* de Nossa Senhora³⁸. Perto do nicho morava Pedro Alvares, homem pobre que gastava o que possuía adornando a Senhora. Certo dia, “(...) viram os devotos, q a Senhora suava na sua imagem”³⁹. Cresceu a devoção e Pedro Alvares teria pedido as licenças devidas para ali mesmo “(...) levantar, ou compor (...)”⁴⁰ uma ermidinha. O Cabido e o dono das casas teriam permitido esta edificação, com o auxílio de esmolas da população. Foi produzida também uma imagem de vulto: “(...) de roca, e vestidos, de estatura de três palmos; e tem 4 anjos á roda, dous dos quais lhe estão sustentando a coroa, e os outros dous se mostrão obsequiosos aos pees da Senhora.”⁴¹

Esta ermidinha tinha capacidade para apenas quatro ou cinco pessoas. Pedro teria pedido também licenças para que nela se celebrassem missas, colocando uma *campainha* para convocar os devotos para esta celebração.

A devoção a esta Senhora das Brotas teria crescido de tal maneira que a acumulação de pessoas era enorme e “(...) impedia a pasagem pela rua, q he alli húa das mais frequentes da Cidade”⁴², provocando até desacatos. O Cabido teria determinado então desfazer esta ermidinha. Por volta de 1640 o Reverendo Cónego Francisco Borralho quis dotar estes devotos de uma nova igreja, onde pudessem adorar a *Senhora das Brotas*. Escolheu para isso um local, quase fronteiro às suas

³⁸ “Havia no sitio da Porta nova bem celebre nesta Cidade, á mão direita do centro do primeiro arco, ao entrar, ou ir para a rua e porta da Lagoa (...).” - Fialho, M. op. cit. P. 913. Segundo esta informação parece não coincidir com a localização do nicho que observamos atualmente, sobre a Livraria Salesiana, conforme a disposição atual das arcadas. António Francisco Barata afirma que a Capela se localizava na loja com o nº 6 na Porta Nova (Livraria Salesiana). - Barata, A. F. (1909). *Evora antiga*. Évora: Minerva Comercial. P.61.

³⁹ Fialho, M. op. cit P. 913 verso.

⁴⁰ Ibid. P. 913 verso.

⁴¹ Segundo Manuel Fialho, o autor da imagem a teria denominado *Nossa Senhora das Brotas*, “(...) para q este appellido satisfizesse a devoção q este povo teve sempre á Senhora das Brotas de lá de fora, a q não podem todos faser sua Romaria.” - Ibid. P. 913 verso. Refere-se à Igreja de Nossa Senhora das Brotas localizada em Mora.

⁴² Ibid. P. 914.

próprias casas junto à Porta do Raimundo⁴³. A igreja foi sagrada em 1652 e com solene procissão transportaram a imagem da *Senhora das Brotas*. Sobre a sua porta teria a seguinte inscrição: “*Esta Igreja mandou faser o Cónego Francisco Borralho, natural da V.ª de Estremoz, no anno de 1652.*”⁴⁴ O mesmo Cónego instituiu uma missa quotidiana e fundou a Irmandade da Senhora das Brotas (no ano de 1655)⁴⁵.

Pedro Alvares e sua mulher teriam decidido nesta altura mudar também de residência, seguindo a Senhora das Brotas, tornando-se vizinhos e ermitães da Igreja. Nesse mesmo local viveram depois umas beatas recolhidas, e aí mesmo tinham vivido anteriormente Leonor Rodrigues e suas irmãs, terceiras carmelitas, durante a instalação dos frades carmelitas descalços dos Remédios no Conventinho⁴⁶.

Na ermida mandou o Reverendo Cónego Vicente Amado de Brito colocar posteriormente num altar uma imagem de S. João de Deus e a este Santo se celebrava anualmente o seu dia consagrado⁴⁷.

Segundo António Francisco Barata foi demolida na primeira década do séc. XX por António Vicente da Rocha, negociante em Évora, e transformada em casas de habitação⁴⁸.

Túlio Espanca refere nas suas obras também a Igreja das Brotas: “*(...) com belos azulejos setecentistas e hoje subsiste profanada e impiedosamente mutilada.*”⁴⁹

O nicho que subsiste sobre a porta da Livraria Salesiana é dedicado a Nossa Senhora de Aires e é constituído por talha policromada de motivos vegetalistas. A imagem representa iconograficamente Nossa Senhora da Piedade e Jesus (*Pietà*),

⁴³ O Cónego teria selecionado o local do demolido antigo Conventinho de Nossa Senhora dos Remédios: “*(...) escolheo para isto o sitio da antiga Ermida dos Remedios no fim da rua do Raymundo, que estava abandonado desde o anno de 1606, em que os RR. PP. Carmelitas descalços tinhaõ levado a Senhora para o seo Convento, e demolido o Conventinho antigo.*” - Fonseca, F. op. cit. P. 224.

⁴⁴ Fialho, M. op. cit. P. 914 verso.

⁴⁵ Ibid. P. 914 verso.

⁴⁶ Ibid. P. 914 verso.

⁴⁷ Ibid. P. 916.

⁴⁸ Barata, A. F. op. cit. P.61.

⁴⁹ Espanca, T. Património Artístico Municipal - Convento Nossa Senhora dos Remédios. op. cit. P. 80.

elaborada em barro policromo. Segundo Túlio Espanca, este nicho não será anterior ao séc. XVIII⁵⁰.

A devoção à Senhora de Aires neste nicho estaria ligada, no séc. XIX, à intercessão da Senhora aquando dos surtos epidémicos na Cidade, como foi o caso da *cholera-morbus* em 1833⁵¹.



Figura 46 - Nicho localizado na Porta Nova, Largo Luís de Camões. Autor: Débora Fortunato.

⁵⁰ Espanca, T. *Op. cit.* P. 80.

⁵¹ Vide Seixas, R. (2013). *O Santuário de Nossa Senhora de Aires: arquitetura e devoção*. Dissertação de mestrado em História da Arte Moderna/Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

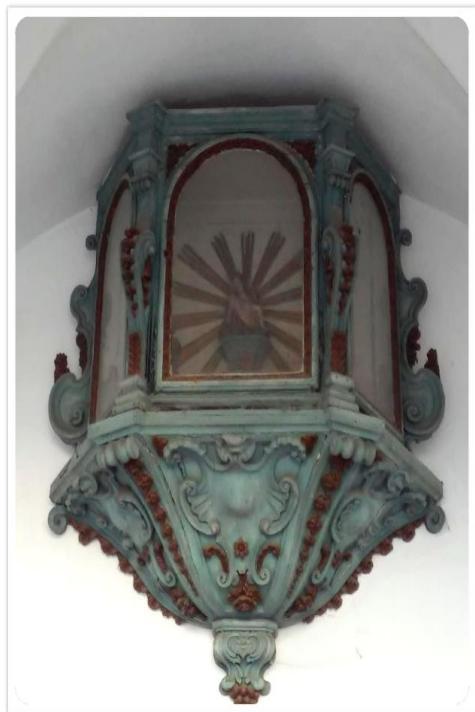


Figura 47 - Nicho localizado na Porta Nova, Largo Luís de Camões. Autor: Débora Fortunato.

Documentos sobre a Nomeação de D. José de Melo a Agente na Cúria Romana

Instruções a D. José de Melo⁵²

"Dom Joseph de Mello amiguo pella confiança que de vos tenho ey por meu serviço de vos enviar por meu Agente a Corte de Roma para entenderdes nos negocios e cousas que tocarem aos meus Reinos e senhorios da Coroa de Portugal em que farei o seguinte.

Partireis logo trabalhando de ser em Roma com a maior brevidade que puder ser pella necessidade que ha de vossa assistência por aver tanto tempo que aquelle cargo está vago, e tanto que chegardes falareis ao Duque de Escalona meu embaxador a quem dareis a minha carta que pera elle levais, e conta de vossa ida e do que por esta instrucção vos mando e o dia e tempo que a elle e a vos parecer ireis a Sua Santidade e lhe dareis a carta que por vos lhe escrevo, e lhe direis como vos mando por meu Agente dos negocios da Coroa de Portugal conforme ao que na mesma carta digo a Sua Santidade e tambem dareis aos Cardeaes a que escrevo as cartas que pera elles levais dizendo lhes o mesmo e para vossa instrucção levareis as copias dellas.

De todas as cousas principaes e de sustancia que ouverdes de tratar primeiro que nellas façaes cousa alguma dareis conta ao dito meu embaxador, que ora he e ao diante for, porque posto que as ajaes de fazer conforme á ordem que vos eu de qua para isso mandar; ey por meu serviço que no modo e procedimento dellas consulteis o ditto embaxador para terdes nellas o seu parecer e ajuda no que for necessário como lhe mando que vola dê, e vos assista nos negocios que pedirem esta particularidade para eu ser tam bem servido de vos como confio.

⁵² Moniz, J. C. (1902). *Archivo Nacional, Collecção de S. Vicente, Liv. 14, fol. 196. In Corpo Diplomatico Portuguez, Tomo XII. Lisboa: Typografia da Academia Real das Sciencias. P. 111-115.*

De nenhum negocio geral nem particular tratareis senão somente daqueles que Eu expressamente vos mandar que façae, e querendo algúas pessoas de vos favor e ajuda inda que vola peção como a pessoa particular ey por meu serviço que vos acuzeis disso por serdes meu ministro, alem de assy cumprir para me melhor poderdes servir vendo Sua Santidade e seus ministros que somente trataes das cousas do vosso cargo e tambem tenho nisto respeito a vos fazer merce para terdes menos trabalho, e ficardes mais desocupado para meu serviço e com mais merecimento nelle.

E com a mesma consideração vos mando que não fieis a pessoa algúia de qualquer qualidade que seja porque não convem a meu serviço que esteis em obrigação aos mercadores da Corte de Roma.

Os Embaxadores dos senhores Reis meus predecessores levarão sempre por instrucção e mandado expresso não tratarem de adquirir rendas eclesiásticas enquanto residissem em Roma para assi ficarem mais livres para tratarem de sua obrigação e meu serviço, e com esta mesma consideração o prohibi e mandei a vossos antecessores que assy o cumprissem pelo que vos mando que não peçais nem recebais renda algúia eclesiastica enquanto residirdes em Roma, e confio de vos que o cumplireis tão inteiramente que Eu me aja por bem servido de vos, e folgue de vos fazer merce.

Tereis sempre cuidado de saber por via de Ludovico Lopez Consul destes meus Reinos em veneza, ou por qualquer outra que puderdes alcançar o que se souber da India continuando nisto com a inteligancia e pello modo que tiveram os embaxadores e Agentes desta Coroa.

Sua Santidade concedeo a minha instancia hum breve em que excluhio das igrejas catedraes e curadas os descendentes de judeus per linha paterna e materna ou per qualquer dellas com clausulas mui eficazes para ter efeito a execução delle, e porque ella he de tanta importancia como sabeis, avereis a copia delle e tereis muita vigilancia para que se guarde, fazendo a Sua Santidade e ao seu datario as lembranças necessarias e avisandome do que nesta materia se fizer.

Os Cristãos novos que destes Reinos fogem para Italia para encubrirem suas culpas, custumão impor muitas aos ministros do Santo Officio, e ao seu procedimento pello que tereis cuidado de continuar com o secretario do Santo Officio por quem correm as pitiçōis e papeis que se presentão no Santo Officio universal de Roma para averdes as copias dos que derem os da nação pella ordem que as avia vosso antecessor satisfazendo a suas calumnias informandovos quando o caso o pedir do Inquisidor geral destes Reinos.

A Roma concurrião estes anos atras muitos homens a ordenarsse especialmente aquelles a quem os seos ordinários não querião ordenar por defeitos, e fundandosse em inquirições que levavão de moribus et vita, tiravão breves que chamão a quocunque chamando falsamente ás dittas inquirições letras dimmissoriaes, com o qual breve e inquirições se hião ordenar a diversas partes de Italia, e de feito se ordenavão tornando ao Reino com muito escândalo dos que o conhecão.

E porque Sua Santidade está oje bem informado nesta matéria, e tem mandado que se não passem os ditos breves, fareis nisto sempre instantia por redundar em tanto bem universal destes Reinos.

Por entender o muito que importa ao serviço de Deus e meu mandei pedir a Sua Santidade breve para que nenhum religioso entrasse pelas Indias occidentaes Philipinas ou qualquer outra parte tocante a ellas, no Japão China e mais Reinos e Ilhas adjacentes ao districto e conquista da India oriental, o que Sua Santidade concedeo como vereis pella copia delle; e sou informado que diversos religiosos recorrem a Sua Santidade a pedir derogação deste breve com relações não verdadeiras em desserviço de Deus e meu, estareis muito advirtido para saber do que eu contrario deste breve se pede para o impedirdes e me avisardes.

Alguns homens inquietos impetrão em Roma beneficios do meu padroado e outros os de padroado de meus vassalos, estareis muito vigilante para o impedir, e saber quem são avisandome sempre para eu mandar acudir como convem pello muito que isto se tem introduzido por alguns homens, fazendo litigiosos muitos beneficios em cuja posse pacifica e boa estavão padroeiros leigos.

E pella mesma maneira me dareis conta de quaesquer vassalos meus que nessa corte procedem mal contra meu serviço impedindovos as obrigações de vosso cargo ou faltando com a correspondencia que vos devem como a ministro meu.

Estes e outros homens inquietos, e mal intencionados tem dado a Sua Santidade algūas informações contrarias da verdade dizendo que em Portugal se defrauda a jurisdição eclesiástica, e há leis contra ella, e contra a exempçao das pessoas eclesiasticas, e posto que se tem respondido a Sua Santidade que nenhūa cousa se faz de novo e que soomente se executa o que sempre se fez do principio do Reino ategora com fama de privilegio apostolico.

Estarei vigilante para saber se vão a Sua Santidade outras informações semelhantes e quem as dá e avisarmoeis, e se fordes preguntado respondereis a ellas com as palavras geraes que ficão ditas.

E porque se vai introduzindo citarensse pessoas para Roma da primeira instancia contra o Concilio, e contra privilegios apostolicos que tem o Reino, e isto a requerimento do fiscal da Camara apostólica encobrindo com seu nome as partes que fazem e requerem as dittas citações pera com isso evadirem as penas que as leis lhe dão.

E também se passão breves a que chamão cameraes para se tormar posse dos beneficios em nome da Camara apostólica, e se tirão della os possuidores deles sem serem ouvidos ou ficando citados para hir responder a Roma dentro de breve tempo o que demais de ser contra o Concilio e privilégios do Reino, em beneficios de pouca renda he impossível, e assy perdem as partes seu direito e se dão as posses a outros que em Roma os impetrão do que se me fazem muitas queixas por parte dos prelados do Reino e pessoas eclesiásticas pello que tereis cuidado de saber de semelhantes citações e breves que se passarem e acudireis a Sua Santidade pedindo-lhe que não premitta que se passem pera que também se escuze mandar eu acudir á força que as partes agravadas requerem como sou obrigado ao fazer, e avisarmeis dos breves que se passarem, e das pessoas em cujo favor se passarem e que os requerem para mandar prover nisso com justiça, e porque sou informado que Sua Santidade está inclinado a

que se evitem estas molestias entrareis nesta matéria com destreza precedendo ocassião.

E da mesma maneira estareis vigilante para saber se se provem alguns beneficios e pensões em estrangeiros contra os privilegios apostolicos concedidos ao Reino e as leis e privilegios dos Senhores Reis meus predecessores, e avisarmoeis para mandar acudir a isso.

Fareis as expedições e despezas necessárias tocantes a essa agencia na forma que fizeram vossos antecessores e vos serão levadas em conta quando derdes do ditto cargo.

Ao advogado que em Roma faz os negocios desta Coroa mandareis cada anno paguar seu ordenado, e a Ludovico Lopez que em Veneza serve o officio de cônsul e tem á sua conta informarvos do que souber da India pella via de Levante mandareis também paguar na forma que o fizeram vossos antecessores aos que servirão naquelle diligencia.

De Martim Afonso Mexia vosso antecessor sabereis os negócios que ficarão pendentes em Roma, para que os que não forem concluídos continueis com elles, e vos dara as relações que forem necessárias para vossa instrucção.

Levareis húa cifra para por ella me escreverdes as cousas que forem de qualidade para isso.

Eu ouve por bem que ouvessais de vosso ordenado tres mil cruzados cada anno enquanto me servisseis em Roma neste cargo e pello tempo que gastasseis em ir e tornar per caminho direito, os quaes vos serão paguos ao preço e pella maneira que a vossos antecessores, e também vos fiz merce de mil cruzados pera o caminho e de húa e outra causa vos serão dadas as provisões necessárias.

Não vos mando dar mais larga instrucção porque a mais particular hão de ser as cartas que vos mandar escrever sobre os negocios que ouver por meu serviço que façaes de que sereis avisado para entenderdes nelles assi como se forem offerecendo, e me avisareis sempre de tudo o que entenderdes que cumpre a meu serviço fazendo

tudo com aquelle cuidado e diligencia que Eu de vos confio. Escrita em Valhedolid a 31 de Janeiro de 1604. – E eu Martim afonso mexia Secretario de estado o fis escrever.”

Carta D. José de Melo para El-Rei, a 16 de Novembro de 1604⁵³

“Aviso a V. Magestade, que chegando a esta Corte por Agente da Coroa de Portugal, & querendo informar-me das cousas q estavam a meu cargo, achey, que os Agentes ficam também servindo na administração, & governo do Hospital de Santo Antonio, que aqui há, da protecçam dos Reys de Portugal, & amparo dos pobres Portuguezes, q nelle se agasalham o tempo necessário para suas romarias, ou dispensas; & além de nisso cumprimem bem os da Congregaçāõ com a tençam dos que fundaram, & dotaram ao dito Hospital, se celebram nelle os Officios Divinos com toda a satisfaçam que o professam fazer os da nossa Naçam, & aqui ainda com mais pontualidade, para confirmarem aos naturaes na opinião da Christandade de Portugal. E o que falta he, pela grande que há de oficinas, especialmente Igreja, porque naõ tem mais que o nome, a que chamam commūnemente Santo Antonio, o qual declara qual ella deve ser, pois por sua falta se diminue a grādesa do Sāto, sendo tal; & pela mesma se deyxaõ de sepultar nella muitas pessoas, com cujas esmolas se poderá melhorar a caridade com os pobres, & a perfeyçam dos Officios Divinos. He cousa de grande espanto para todos o ver, que todas as Naçōens tem aqui Hospitaes, & Igrejas, & que ainda as das menores sejam muitas vezes mayores que as deste nosso Hospital; & pôde ser, que haver nella esta falta haja sido, de haver alguma nos Ministros de V. majestade, por lhe naõ pedirem novas merces, nem lembrarem algumas que os Reys de gloriosa memoria, D. Sebastiam, D. Henrique, & a Magestade que está no Ceo lhe tinham feyto em seus tempos, supplicando aos Padres Santos daqueles, lhes concedessem dez mil cruzados para ajuda de se fazer esta Igreja, dos terços que estivessem nos Bispados vagos, pelo tempo que o estivessem.

⁵³ Sacramento, J. op. cit. P. 369.

Disto achey aqui algüs Breves, os quaes se nam executaram, provavelmente por culpa dos Agentes, do qual me eu quizera livrar para o futuro; entendendo, que tambem em o fazer sirvo a V. Magestade com procurar quanto em mim for, que V. Magestade faça esmola a S. Antonio, & aos seus pobres, & a esta Congregaçao, & a mim a merce de me mandar, que estes Breves se renovem, para daqui em diante se hirem cumprindo nas occasioens q se offerecerem, á vontade da Magestade que está no Ceo, & todos os mais Reys antecessores de V. Magestade; os quaes o P. Santo concederá facilmente pedindolhos da parte de V. majestade, porque sabe a necessidade da casa, & quam bem se expendem as esmolas que se lhe fazem, pelas visitas que lhe manda fazer; & nisto nam se defrauda nada aos sucessores dos Bispados, & V. Magestade ficará engrandecendo, naõ só a devoçao, que se acrecentará aos fieis, mas ainda seu nome, como faz como Rey de Castella, acrecentando as rendas da Igreja, & Hospital de Santiago dos Hespanhoes, Santa Maria Mayor, S. Pedro Montorio, dotado-as de novo cõ tam larga mam, & tomndo-as debayxo de sua Real protecçam. E pois Santo Antonio o esta tambem, & he Portuguez, parece razam, que V. Magestade lhe faça a sua Igreja, & Casa, & as merces com a mesma grandesa; pelas quaes elle la no Ceo, esta Congregaçam, & eu ca na terra rogaremos a Deos, guarde a Real, & Catholica pessoa de V. Magestade."

Correspondência Sobre a Nomeação de D. José de Melo a Arcebispo de Évora

Carta d'el Rei ao Papa⁵⁴

"Muito santo e Christo Padre etc. Por estar vago o arcebispado de Evora por falecimento do Arcebispo Dom Diogo de Sousa (que Deus perdoe) que delle foi ultimo possuidor e cumprir muito ao serviço de Deus e ao bom governo espiritual daquela igreja provella logo de prelado que acuda as obrigações della e cumpra nisso inteiramente com a sua, e vendo como em Dom Jose de Mello Bispo de Miranda concorrem virtude letras e outras boas partes e calidades de que se pode ter por certo que dará de sy no governo do dito arcebispado a mesma satisfação com que procedeo no de Miranda de que se tem experienzia como tudo mais largamente constara dos papeis de sua abelitação o nomeo a Vossa Santidade pera o dito arcebispado e peço a Vossa santidade por merce lhe aceite a renunciação que faz do bispado de Miranda em mãos de Vossa Santidade e o proveja delle na forma que lhe proporá mais particularmente de minha parte o meu agente o que receberei de Vossa Santidade em especial graça e merce Muito santo etc."

⁵⁴ Moniz, J. C. (1902). *Minuta sem data (1611?), no Arquivo Nacional, Colecção de S. Vicente, Livro 14, fol. 184. In Corpo Diplomatico Portuguez. op. cit. P. 166.*

Francesca e as Visões do Inferno

Certo dia, estando seriamente enferma, Francesca teria sido arrebatada em êxtase enquanto rezava no oratório do seu palácio, guiada pelo Anjo Rafael ao Inferno. O anjo expôs à Santa que ela iria observar as tormentas que sofrem as almas dos condenados, através de símbolos, que ela saberia interpretar.

À entrada, encontrar-se-ia a seguinte inscrição: “*Este é o lugar infernal, sem esperança e sem descanso algum*”⁵⁵.

O Inferno encontrava-se dividido em 3 partes: uma superior, uma mediana, e uma mais profunda. Desta última irrompia um fogo negro e um odor considerado intolerável a enxofre. O fogo preenchia todo o Inferno e quanto mais profunda era a área, mais intensas eram as chamas.

Um enorme dragão ocuparia todo o espaço, e o Diabo (que ostentava na cabeça uma coroa de chifres) sentava-se no centro do Inferno. Encontravam-se envolvidos em correntes de ferro em brasa, que limitavam os seus movimentos. Por todo o espaço existiam répteis e batráquios.

⁵⁵ Segundo Anguillara, M. M. *op. cit.* P. 92.

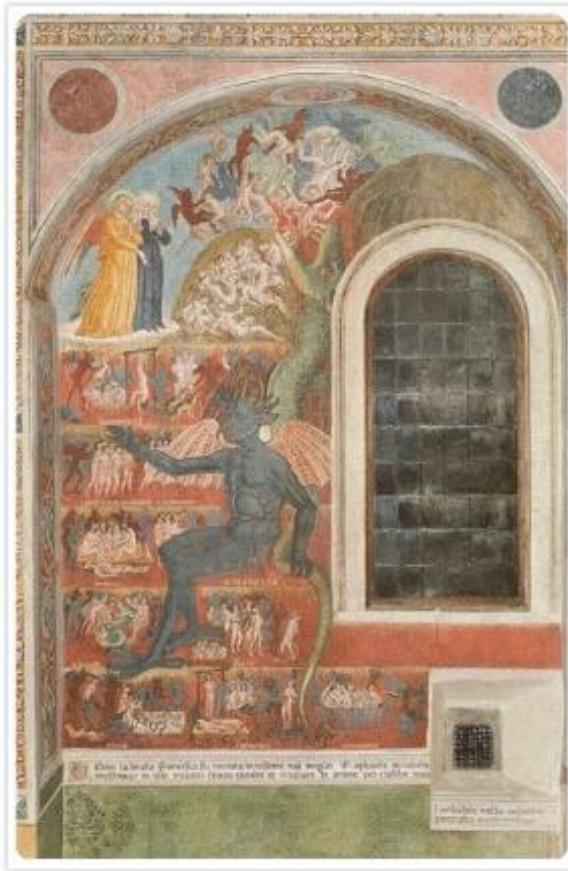


Figura 48 - Pintura a fresco sobre as visões de Santa Francesca do Inferno, na Casa de Tor de' Specchi.
Autoria do fresco: Atribuído a Antoniazzo Romano, ou à sua oficina. Fonte: © http://www.tordespecchi.it/public/index.php?Visita_del_Monastero:L%27oratorio [17/04/2015].

Francesca teria visto um grande grupo de condenados, que emanavam gritos ensurdecedores, entre gemidos e suspiros, arrastados por demónios que os insultavam e agrediam.

Cada condenado sofreria as penas consideradas adequadas aos seus pecados.

Todos os que “(...) não honraram os votos de castidade, como as mulheres adúlteras e viúvas que se entregavam a desejos carnais (...)”⁵⁶ eram colocados em tinas de peixe e enxofre fervente e de seguida atirados para tinas com água gelada. Alguns eram colocados em camas de ferro ardente e trespassados pelos demónios com forquilhas. Outros ainda eram suspensos em árvores referidas como nefastas, alimentados com frutas amargas, podres e com vermes.

⁵⁶ Ibid. P. 94.

Os pais e mães que tinham tratado mal os seus filhos seriam colocados em recipientes de bronze fundido quente, retiravam-lhes o coração e eram depois despedaçados por quatro cães.

Quem cometera pecados de gula e preguiça, assim como todos os que se tivessem entregado a “(...) exercícios vãos, e danosos, como em bailes e danças desonestas”⁵⁷, eram forçados a engolir bebidas amargas e sujidades. Também eram beijados pelos demónios com línguas de fogo, trespassados com facas e garfos afiados e entregues a uma serpente, a qual os mordia incessantemente.

Quanto aos avarentos e cobiçosos, eram aprisionados em diminutas jaulas e banhados com ouro e prata derretidos a ferver. Eram também obrigados a beber estes metais. Os seus corações eram mordidos por serpentes e alguns eram também despedaçados por tigres. Também os juízes corruptos eram mergulhados em metais ardentes e depois entregues a leões, que os dilaceravam.

Os médicos que (intencionalmente ou não) mataram pacientes, eram pendurados pelos pés e despedaçados com pentes de ferro. Se mataram por negligência os demónios retiravam-lhes os olhos, se por crueldade o seu coração era removido e entregue a cães.

Os invejosos consumiam-se em eternas chamas, enquanto uma serpente lhes devorava o coração.

Francesca teria visto também a punição dos estalajadeiros e dos açougueiros desonestos. Os primeiros eram submergidos em ribeiros de água gelada e vinho fervente, misturado com impurezas e metais, e no final deitados em camas de carvão ardente. Os segundos eram colocados numa balança e trespassados na garganta por garfos de ferro e posteriormente atirados para as profundezas do Inferno onde eram açoitados com entradas de animais em decomposição.

⁵⁷ Ibid. P. 95.

As línguas dos “(...) *blasfemos, murmuradores e feiticeiros (...)*”⁵⁸ eram perfuradas e cortadas com diversos instrumentos. Seguidamente colocavam carvão em brasa e azeite a ferver nas suas bocas.

Os indivíduos que se deixaram levar pela ira eram submersos em tinas de sangue humano fervente e depois mergulhados em águas geladas. Alguns eram também trespassados no peito por uma serpente de bronze ardente e depois feridos com os mais diversos instrumentos como lanças e espadas.

Todos os eclesiásticos e confessores que tivessem pecado eram atirados para uma fossa escura, alguns forçados a entrar em fornos, a outros os demónios colocavam-lhes na boca variadas sujidades, ou removiam-lhes as orelhas, línguas e corações.

Estes são alguns dos pecadores e penitências do Inferno relatados por Santa Francesca ao seu confessor, posteriormente referidos nas suas hagiografias: “*E este foi o teatro miserável, e como palco, onde deviam apresentar-se os condenados, atores de tão lastimosa tragédia*”⁵⁹.

⁵⁸ *Ibid.* P. 98.

⁵⁹ *Ibid.* P. 93.

Técnicas de Reintegração Cromática

A reintegração cromática tem com objetivo “(...) recuperar a leitura unitária e homogénea da obra.”⁶⁰

Existem múltiplas técnicas de reintegração cromática:

※ Reintegração Mimética ou Ilusionista – onde se utilizam tons mais claros e mais frios que os originais sem diferenciação entre o original e a reintegração, misturados na paleta, aos quais se sobrepõem estratos transparentes mais quentes e escuros. Esta técnica, apesar de ser viável para algumas lacunas específicas, é ainda contestada, pois o facto de não ser reconhecível como uma intervenção atual implica questões éticas de autenticidade.

※ Reintegração Visível ou Diferenciada:⁶¹

※ O *Tratteggio* consiste numa rede de traços paralelos de intervalos regulares, composta por cores puras sobre fundo branco. A densidade da rede depende de cada lacuna a reintegrar. Esta técnica foi desenvolvida segundo a *Teoria do Restauro* de Cesare Brandi, pelo Instituto Centrale del Restauro, em Roma, em meados do séc. XX, no sentido de recuperar bens danificados pela segunda Guerra Mundial.

※ O *Tratteggio* modelado, ou Seleção cromática, utiliza-se quando existe continuidade formal, quando os elementos são reconstituíveis, com a aplicação de 3 a 4 cores puras, excluindo completamente o branco. A intensidade das cores traduz-se na sua diluição. Os traços devem ser justapostos e podem ser sobrepostos.

※ O *Tratteggio* vertical ou *Rigattino*, contempla a mistura de tons, com os traços elaborados sempre verticalmente. Pode ser modelado ou abstrato, dependendo da existência ou não de continuidade formal das lacunas.

⁶⁰ Sánchez Ortiz, A. (2012). *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Madrid: Ediciones Akal. P. 225.

⁶¹ Este tipo de reintegração é baseado no princípio da equivalência ótica. Teoricamente, qualquer cor pode ser obtida através da justaposição das três cores primárias (utilizando o amarelo, azul e o vermelho em diferentes intensidades e composições). A técnica permite uma boa integração quando observado à distância, e uma diferenciação quando vista de perto. A cor é misturada opticamente, no olhar do visualizador.

※ A Seleção efeito ouro deriva do *Tratteggio* modelado e contempla a utilização de três cores: vermelho (terra de siena queimada), verde (verde oliva) e amarelo (ocre). Foi desenvolvida no sentido de solucionar as dificuldades na reintegração de lacunas de obras em talha dourada ou folha metálica.

※ O *Tratteggio* de tom neutro, ou Abstração cromática, visa a criação de uma rede cruzada neutra, sempre que não subsista continuidade formal, recolhendo tons que existem na obra. Podem ser utilizados os tons vermelho, verde, amarelo e preto. Esta técnica foi utilizada pela primeira vez em Florença, em 1975⁶².

※ O Tom neutro aproxima-se do tom mais frequente na obra, o tom de fundo, ou o tom ao redor das lacunas. Pode ser utilizado em lacunas extensas ou quando não existe continuidade formal. A técnica depende das características da lacuna, podendo reintegrar-se por mancha, com pontilhismo, *tratteggio*, etc.

※ O Sub-tom emprega, à semelhança do método anterior, a utilização do tom mais utilizado na composição, embora ligeiramente mais claro.

Esta técnica permite também a utilização de *glacis*⁶³, um retoque fino e de elevada transparência, um tom abaixo do original, colocados unicamente sobre craquelés ou zonas de desgaste. Estas alterações revelam a camada de preparação inferior, o que prejudica a leitura da obra. Este método assim como anterior, foram idealizados por Cesare Brandi no sentido de diminuir a interferência na leitura causada pelas lacunas nos estratos cromáticos⁶⁴.

※ Pontilhismo é uma técnica inspirada nos artistas impressionistas, utilizada no restauro a partir de 1972. Consiste numa rede de pontos, constituída por cores puras justapostas. Quando a distância entre os pontos é muito reduzida pode tornar-se numa técnica imperceptível visualmente. Pode adaptar-se à continuidade das formas.

⁶² Bailão, A. (2001). *Técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica*. In Ge-Conservación, nº 2, Grupo Español de Conservación. P. 58.

⁶³ Glacis ou veladura, comprehende uma fina e transparente camada de tinta aplicada normalmente sob uma outra opaca. Pode também ser aplicada sobre outra camada de glacis de maneira a conferir uma sensação de profundidade e translucência. Estão bastante associados à técnica da pintura a óleo. Doherty, T. & Woollett, A. (2009). *Looking at Paintings: A Guide to Technical terms*. USA: J. Paul Getty Museum. P. 38.

⁶⁴ Bailão, A. *op. cit.* P. 49.

Causas de Deterioração das Obras

As deteriorações contemplam as alterações, com o decorrer do tempo, dos diferentes estratos e materiais que compõem a obra.

A estabilidade e a vulnerabilidade de uma obra às deteriorações dependem da sua capacidade de resistência ou reação aos fatores ambientais, o que está intimamente ligado às suas características específicas⁶⁵.

As deteriorações podem genericamente ter duas origens:

- ※ Degradação por intervenção humana: restauros desadequados, vandalismo e manipulações impróprias ou excessivas.
- ※ Degradação por causas naturais: diverge entre as suas origens biológicas, físicas ou químicas. A degradação natural pode ter também uma origem mecânica, resultante de fenómenos naturais como terramotos ou erupções vulcânicas.

As origens biológicas envolvem a presença de bactérias, fungos, insetos e roedores, que se alimentam da matéria orgânica das obras.

Os insetos xilófagos, como as térmitas e os anóbios, alimentam-se do suporte da pintura a tábua e do material lenhoso das molduras das telas, provocando perda de coesão e resistência⁶⁶.

Em relação à biodeterioração relacionada com os fungos e as bactérias, existem diversos fatores que propiciam o desenvolvimento destes organismos, como uma humidade relativa superior a 65%, temperatura elevada persistente e a insuficiente

⁶⁵ Villarquide, A. (2005). *La pintura sobre tella II: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea. P. 21.

⁶⁶ As madeiras mais macias, como o choupo, são normalmente mais suscetíveis de serem atacadas por este agente de deterioração. As madeiras resinosas, pelo facto de conterem resina, são menos atacadas.

ventilação dos espaços⁶⁷. Nas fases iniciais da contaminação os danos não são visíveis na camada pictórica⁶⁸.

É menos provável a contaminação por bactérias, devido à elevada humidade de que necessitam para sobreviver. São organismos unicelulares que causam a destruição da celulose presente nas fibras e produzem alterações cromáticas como descolorações de diversas características, dependendo do suporte da pintura e das espécies presentes⁶⁹. Podem coexistir com os fungos.

É importante referir que as desinfecções e desinfestações necessárias para combater este tipo de degradação podem danificar gravemente as obras.

As origens físicas implicam mudanças no seu aspeto e nas suas características mecânicas, sem causar alterações na sua composição química.

Envolvem os agentes da humidade, temperatura e luz, a inter-relação destes fatores e a sua relação com as obras.

A celulose presente nas fibras tem uma elevada higroscopia⁷⁰, que se traduz na contração e dilatação dos suportes têxteis das pinturas, através da evaporação e absorção de água (ou vapor de água) na atmosfera.

Este fenómeno é agravado pelo facto de a elasticidade das telas ou a sua capacidade de acompanhar estes movimentos relacionados com a humidade, diminuir com a passagem do tempo. A humidade está relacionada com a temperatura, na medida em que “(...) quanto mais elevada for a temperatura, maior será a capacidade do ar de conter humidade.”⁷¹

As alterações bruscas de humidade ou uma humidade relativa excessiva provocam a perda de resistência e elasticidade dos suportes têxteis, favorece a

⁶⁷ O reverso das pinturas fixas em paredes húmidas é o local ideal para a propagação dos fungos.

⁶⁸ Caneva, G. (2008). *Plant biology for cultural heritage: biodeterioration and conservation* (H. Glanville Trad.). USA: The Getty Conservation Institute. P. 182.

⁶⁹ *Ibid.* P. 160.

⁷⁰ O termo *Higroscopia* refere-se à capacidade de absorver, reter e ceder água.

⁷¹ Pascual, E. & Patiño, M. (2003). *O Restauro de Pintura* (R. Silva Trad.). Lisboa: Editorial Estampa. P. 14.

biodeterioração e acelerando as suas reações químicas pré-existentes, assim como promove a degradação dos estratos superiores ao suporte, provocando, por exemplo, craquelés⁷².

A luz “(...) é um fenómeno ondulatório de uma forma de energia radiante, denominada energia eletromagnética”⁷³.

É constituída por radiações que se qualificam segundo o seu comprimento de onda. A luz visível, a que pode ser percecionada pelo olho humano, situa-se no espectro entre as radiações infravermelhas e as ultravioletas, aproximadamente entre 700 e 400 nm⁷⁴.

Enquanto os raios infravermelhos detêm principalmente características térmicas, os ultravioletas possuem propriedades fotoquímicas que catalisam outros processos de deterioração, sobretudo dos materiais orgânicos (nos vernizes, pigmentos e fibras). De notar também que os efeitos das radiações são cumulativos.

A ação da radiação⁷⁵ provoca danos como a alteração ou desaparecimento de pigmentos⁷⁶, escurecimento e amarelecimento dos vernizes de proteção, fragilidade estrutural, transformação das superfícies brilhantes para mates e fissuras, que podem culminar no destacamento dos estratos cromáticos.

As fontes químicas de degradação das obras implicam reações intrínsecas e extrínsecas, como a hidrólise, oxidação, despolimerização, entre outras⁷⁷. Podem eventualmente ser catalisadas por outras causas.

Uma das fontes de degradação química é a poluição atmosférica.

⁷² Villarquide, A. *op. cit.* P. 38.

⁷³ Matteini, M. & Moles, A. (2001). *La química en la restauración: los materiales del arte pictórico* (E. Bruno & G. Lain Trad.). San Sebastián: Nerea. P:26.

⁷⁴ *Ibid.* P:26.

⁷⁵ A ação da luz, quando conjugada com oxigénio, produz fenómenos de foto oxidação, que causam o escurecimento e a insolubilidade dos componentes da obra.

⁷⁶ Por exemplo, o pigmento verdigris, muito utilizado nas pinturas a óleo italianas e flamengas, composto a partir do cobre, sofre alterações cromáticas, modificando o seu tom verde original para acastanhado. - Thomson, G. (1998). *El museo y su entorno* (I. Balsinde Trad.). Madrid: Ediciones Akal. P. 24.

⁷⁷ Villarquide, A. *op. cit.* P. 22.

Em relação às partículas sólidas, existem no interior dos edifícios partículas de origem exterior, decorrentes de processos de combustão da indústria ou de veículos, que originam os óxidos de enxofre. Estas partículas, assim como diversas poeiras, invadem o interior através da ventilação ou dos sistemas de ar condicionado. Os óxidos de enxofre associados com a água na atmosfera formam ácidos que reagem com os sais metálicos existentes nos óleos secativos, promovendo a destruição das fibras do suporte das pinturas.

O azoto está presente naturalmente na atmosfera, mas também é produzido por alguns tipos de lâmpadas e instalações elétricas, assim como pela reação da luz solar nos gases emitidos pelos veículos⁷⁸.

Os próprios equipamentos e os ocupantes dos espaços são fontes de poluentes, por exemplo, pela existência de partículas de pele que, embora não afetem diretamente as obras, funcionam como fonte de alimento para alguns organismos e microrganismos, favorecendo a sua biodeterioração.

Todas estas formas de poluição podem produzir nas pinturas os seguintes danos: descolorações, enfraquecimento e pulverização dos pigmentos, escurecimento dos vernizes⁷⁹.

⁷⁸ Thomson, G. *op. cit.* P. 147.

⁷⁹ Sobre os efeitos da poluição nos bens patrimonial *vide Air pollution and cultural heritage*. (2004). Ed. por C. Saiz-Jimenez. UK: Taylor and Francis Group.

Notas sobre Condições de Exposição e Armazenamento

O conservador-restaurador deve conhecer as condições ótimas aconselhadas, em relação aos materiais que pretende conservar e/ou expor, e de que instrumentos necessita para tal, elaborando um plano conservação preventiva.

Para definir e controlar os valores de temperatura e humidade de um espaço devem ser utilizados termómetros, higrógrafos, termohigrógrafos ou psicrómetros. De maneira a caracterizar um espaço, devem ser medidos os valores de temperatura e humidade semanalmente, durante um ano, tanto nos locais expositivos e espaços de restauro como nos depósitos.

Aconselha-se também a instalação de um ar condicionado que estabilize tanto a temperatura como a humidade relativa (ao mesmo tempo que evite a entrada de pó e contaminantes do exterior) dos espaços de exposição, assim como dos depósitos. Podem ser utilizados também desumidificadores e humidificadores que permitam o controlo da humidade relativa do espaço.

As normas de temperatura e humidade relativa do espaço de exposição são definidas não só em relação à conservação das obras, como também ao conforto humano. A temperatura ótima anual para as áreas de exposição situa-se entre 20 e 21°C, com uma variação máxima diária de sensivelmente 1,5 °C⁸⁰.

As salas de armazenamento devem estar a uma temperatura inferior que a das salas de exposição, pois em geral as obras mantêm-se melhor conservadas em

⁸⁰ Por motivos relacionados com a economia de energia e o conforto humano, pode-se adotar nos espaços museológicos portugueses uma temperatura para a época do Inverno (19-20°C) e outra ligeiramente mais elevada para o Verão (24-25°C). Estas temperaturas diferem consoante a posição geográfica de cada país e as suas condições climatéricas.

ambientes mais frios, sobretudo têxteis e documentos gráficos⁸¹. Neste caso a temperatura poderá diminuir até aos 10°C, no máximo⁸².

A humidade relativa, adequada à boa conservação às pinturas sobre tela, deve situar-se entre 55 e 65%. Para coleções mistas recomenda-se valores de humidade relativa entre 45 e 60%⁸³.

As obras podem, no entanto, encontrar-se integradas em condições diferentes das recomendadas e ainda assim permanecer em equilíbrio. Nestes casos uma mudança brusca é considerada mais prejudicial do que mantê-las nas condições a que estão habituadas.

Os valores aconselhados à boa conservação e exposição das obras dependem dos materiais que as constituem. As obras constituídas por matéria orgânica (pinturas, esculturas, documentos gráficos, etc.) reagem com maior intensidade às variações de humidade relativa.

As obras constituídas por diferentes materiais devem ser conservadas em condições adequadas ao seu material constituinte mais sensível, assim como as coleções mistas também devem ter atenção às suas obras mais reativas.

É necessário também recordar que quanto mais danificada se encontra uma obra, maior será a sua reação a condições desadequadas.

A iluminação é também um fator importante na conservação de um espólio. Deve-se evitar que a luz natural (solar) incida diretamente nas obras, instalando filtros nas janelas como pano-cru, películas de acetato ou lâminas de policarbonato. A luz

⁸¹ É extremamente importante, aquando do transporte de uma peça de um local frio para um mais quente, de maneira a evitar fenómenos de condensação nos objetos, encontrar um local de condições intermédias em que a obra possa permanecer algum tempo, e depois então desloca-la para o local final, ou colocá-la numa caixa revestida a poliestireno, de maneira a adaptar-se lentamente às novas condições.

⁸² Thomson, G. *op. cit.* P. 18.

⁸³ No caso de espólios constituídos por elementos metálicos, os valores de humidade relativa devem situar-se entre 40 e 45 %, de maneira a impedir fenómenos de oxidação/corrosão.

artificial é igualmente nociva, na medida em que as lâmpadas transmitem radiação ultravioleta e produzem grandes quantidades de calor, prejudiciais às peças.

Devem ser utilizadas lâmpadas fluorescentes, de halogénio, ou fibra ótica. A sua escolha prende-se com a distância entre a lâmpada e o objeto, os materiais constituintes da obra e a sua vulnerabilidade⁸⁴.

Para a iluminação geral podem ser utilizadas as lâmpadas de halogéneo, com um baixo consumo energético e reprodução bastante fiel das cores das obras, ou as fluorescentes, que possuem um bom rendimento de calor e uma emissão controlada de ultravioletas, mediante a utilização de filtros.

Para a iluminação pontual, dentro das vitrinas ou para elas direcionadas, podem ser utilizadas os dois tipos de lâmpadas anteriores, ou ainda fibra ótica, que tem a vantagem de eliminar os raios ultravioletas e possuir um baixo consumo energético.

A medição da iluminância (quantidade de radiação visível que incide sobre uma determinada superfície) é feita através de luxímetros. A sua unidade de medida é o *lux*. Os valores aceitáveis de iluminância dependem das obras a expor. A pintura a óleo é sensível à iluminação deve ser iluminada entre 100 a 200 lux. As pinturas a têmpera e a aguarela são mais sensíveis, deverão ter valores de 50 lux no máximo⁸⁵.

No entanto, essa intensidade pode não permitir visualizar adequadamente as obras. Assim, a iluminação adequada promove um compromisso entre uma boa visibilidade da parte dos visitantes e os valores apropriados à conservação das peças⁸⁶.

Para restringir os efeitos nocivos da iluminação nas obras, “(...) a estratégia mais eficaz passa por reduzir a iluminância e o tempo de exposição”⁸⁷. Se as obras são

⁸⁴ As lâmpadas incandescentes não devem ser utilizadas. Produzem uma enorme quantidade de calor que provocará danos nas obras. Numa lâmpada incandescente de 100 W, 94% da lâmpada converte-se em calor e não em luminosidade. - Thomson, G. *op. cit.* P. 18.

⁸⁵ Pascual, E. & Patiño, M. *op. cit.* P. 17.

⁸⁶ Para informações mais detalhadas sobre normas de iluminação de pinturas, *vide* Druzik, J. & Michalski, S. (2012). *The lighting of easel paintings. In Conservation of easel Paintings*. USA: Routledge. P. 678-692.

muito sensíveis à radiação devem ser instalados sensores que permitam detetar o movimento dos visitantes, ou interruptores acionados pelos mesmos, reduzindo o tempo de iluminação apenas à sua presença.

No período de encerramento ao público do espaço, a iluminação deve ser desligada.

A par destas considerações deve também garantir-se uma monitorização regular do espaço⁸⁸ e do seu acervo e a atualização do seu inventário artístico. Face aos desastres naturais como inundações ou terramotos, os espaços museológicos devem conceber também um plano de segurança, constituído pelo inventário; um plano de evacuação com saídas de emergência assinaladas (e técnicos treinados); uma lista de contactos de autoridades civis, meios de transporte e locais de depósito alternativos, em caso de urgência e evacuação.

⁸⁷ Thomson, G. *op. cit.* P. 32.

⁸⁸ Destacamos também a importância da verificação e atualização dos sistemas e meios de vigilância, assim como dos sistemas de segurança (como detektore de fumo e extintores).

Exames e Análises realizados pelo Laboratório HERCULES

Foram efetuados na pintura os seguintes exames e análises: análise estratigráfica e das fibras do suporte, radiografia e reflectografia de infravermelhos. Seguidamente efetuaremos uma breve abordagem aos mesmos.

Análise estratigráfica

Para a análise estratigráfica são retiradas amostras em zonas discretas da pintura, ou em bordos de lacunas. As amostras são depois englobadas em resina e é efetuado um corte, com o objetivo de revelar todas as camadas, de maneira a recolher o máximo de informação. É posteriormente observada ao microscópio ótico e são retiradas fotografias. Este tipo de análise é considerado destrutível, embora apenas sejam necessárias quantidades extremamente reduzidas da pintura.



Figura 49 - Recolha de uma amostra, efetuada pelo Professor Doutor António Candeias - Laboratório HERCULES. Autor: Débora Fortunato.

Permite-nos tecer considerações sobre a técnica do artista, em relação aos pigmentos⁸⁹ utilizados; identificar repintes; determinar a quantidade e a espessura das camadas e identificar algumas alterações.

Verificou-se que na pintura *Santa Francesca Romana* a camada de preparação, de tonalidade castanha, é constituída por calcite, aluminossilicatos de ferro, feldspatos potássicos e branco de chumbo.

A análise indica também que poderá existir uma *imprimitura*⁹⁰, de cor castanha-alaranjada, constituída por branco de chumbo e ocres⁹¹.

O tom do céu, atualmente acinzentado, resulta do fenómeno de degradação do pigmento azul esmalte⁹².

Apenas na amostra retirada da zona do hábito da Santa foi possível observar vestígios de verniz⁹³.

⁸⁹ O pigmento é um grão de carácter natural – na sua maioria mineral ou inorgânico (terrás, malaquita, azurite...) – ou sintético (branco de chumbo, azul cobalto...). Diferem dos corantes (cochinilha, índigo...) na medida em que são insolúveis nos seus ligantes.

⁹⁰ *Imprimitura*, imprimação ou impressão, consiste na fina camada final da preparação, que possuía a homogeneidade e a porosidade ideais para receber a pintura. Tinha, normalmente, em relação à preparação, maior quantidade de aglutinante e menor de carga, tornando a superfície mais lisa e menos porosa.

⁹¹ Sobre este estrato, refere Filipe Nunes no seu tratado de Pintura: “Os pannos se apparelhão assim: Tomai huma grade, e nella estirai o panno muito bem, e o pregai, depois lhe dai huma mão de cóla fraca, e depois de enxuto, se for necessário, outra mão de cóla, para tapar melhor, tambem se lhe pôde dar. Depois tomai a imprimadura, e com a faca, ou com huma colher de pedreiro pequenina a ide assentando, mas melhor he com a faca, porque leva diante de si todas as arestas, que tem o panno; depois de enxuto lhe dai outra mão, que fique bem coberto o panno; e depois de enxuto, o correi com huma pedra pomes de modo, que fique muito liso, e sem noz, logo debuxai, e colorí de morte côr. Chama-se morte côr a primeira côr, que se dá na figura, porque sempre morrem as cores, e assim he necessário dar-lhe depois de bem enxuto a viva côr, com côres bem moídas, e boas. Outros apparelhão os pannos diferentemente, mas este he o melhor modo, porque não quebra, nem escasca a pintura como fazem os Romaniscos, que á conta de os Pintores pintarem muito mimoso fazem muito grande côdea, e logo o panno escasca com qualquer máo trato.” - Nunes, F. (1767). Arte da pintura, symmetria e perspectiva, II Edição. Lisboa: Officina de João Baptista Alvares. P. 53.

Refere também que a *imprimitura* “(...) não he outra cousa mais, que terra de Cintra, ou qualquer outra côr baixa, moída com óleo, e levará seu secante (...)” – *Ibid.* P. 52.

A “terra de Cintra” ou “sombra de Cintra” corresponde ao pimento atual Umbria.

⁹² Surgem descolorações, ocorrência de microfissuras à superfície e um branqueamento. Efeitos associados à sua reação com a humidade e ao envelhecimento do ligante (óleo).

⁹³ A pintura em estudo já tinha sido alvo de um diagnóstico inicial pela Dra. Susana Coelho, que por observação à lupa binocular já tinha denotado a quase ausência desta camada de proteção: “(...) podendo este nunca ter sido aplicado ou, por outro lado, ter sido removido por sucessivas limpezas indevidas, realizadas ao longo do tempo, o que justifica o estado de degradação e fragilidade das camadas de preparação e cromática.” – Coelho, S. op. cit. P. 7.

Os pigmentos eram normalmente adquiridos pelas oficinas, e não produzidos pelas próprias. Os pintores fabricavam as tintas, com a mistura dos pigmentos e os aglutinantes⁹⁴. Os ocres, o vermelhão e o branco de chumbo foram utilizados desde a antiguidade, até ao presente. A azurite e o amarelo de estanho e chumbo, foram utilizados desde a antiguidade até aos séc. XIX e XVIII, respetivamente. O esmalte foi usado desde 1584 até ao séc. XIX e o umbria desde o séc. XVI até ao presente⁹⁵.

Os pigmentos usados nesta pintura são consistentes com os pigmentos mais utilizados em Portugal, no séc. XVII⁹⁶.

⁹⁴ Cruz, A. J. (2013). *A proveniência dos pigmentos utilizados em pintura em Portugal antes da invenção dos tubos de tintas: problemas e perspetivas*. In *As preparações na pintura portuguesa. Séculos XV e XVI*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. P. 297.

⁹⁵ Cruz, A. J. (2000). A matéria de que é feita a cor: os pigmentos utilizados em pintura e a sua identificação e caracterização. In Ciarte – A ciência e a arte <<http://www.ciarte.pt/conferencias/html/200001/200001.html>>, (04.08.2016).

⁹⁶ Sobre este assunto vide Cruz, A. J. (2007). *Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do séc. XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes*. In *Conservar Património*, Lisboa, 1:6. P. 39-51.

Em relação à camada pictórica:

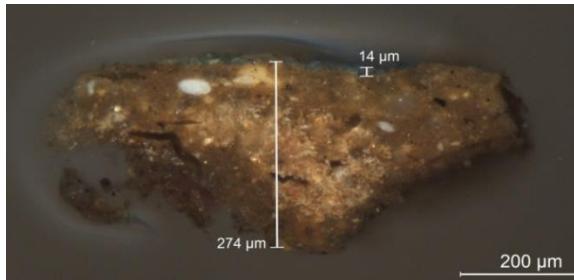


Figura 50 - Amostra 1 (objetiva 20x) – Azul (fundo). © Laboratório HERCULES

Cor do grão: azul e branco (sem mais informações sobre os pigmentos, pois não foi efetuado SEM-EDS).

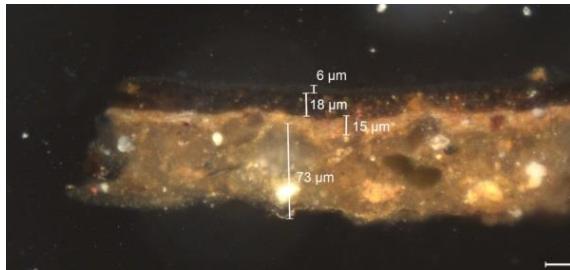


Figura 51 - Amostra 2 (objetiva 20x) – Preto (habito da Santa). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos: branco de chumbo, verde cobre, ocre amarelo, matriz orgânica (?).

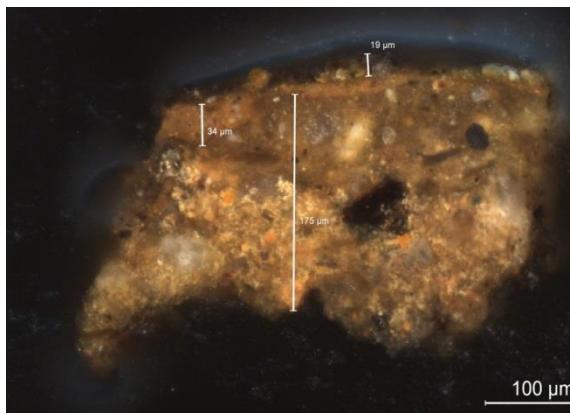


Figura 52 - Amostra 3 (objetiva 20x) – Verde (fundo). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos: ocre amarelo, umbra, pigmento de cobre (azul?) e branco de chumbo.

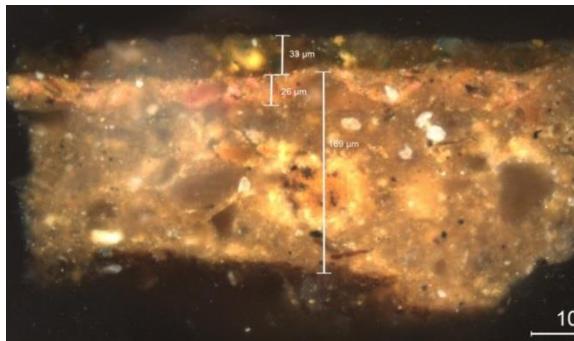


Figura 53 - Amostra 4 (objetiva 20x) – Verde (vegetação). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos: ocre amarelo, azurite e uma matriz enriquecida em calcite e aluminossilicatos de ferro.

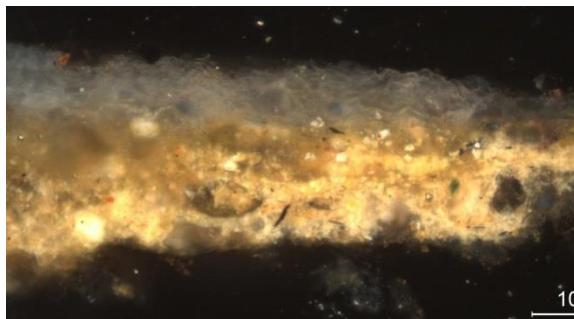


Figura 54 - Amostra 5 (objetiva 20x) – Azul (céu). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos: azul esmalte, branco de chumbo, vestígios de ocres.

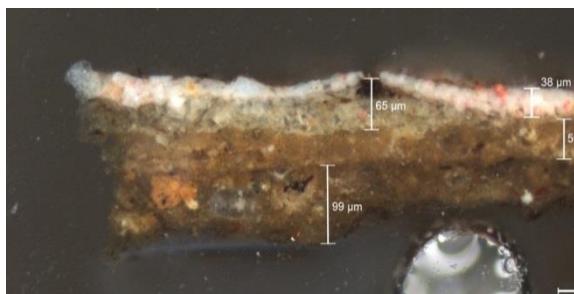


Figura 55 - Amostra 6 (objetiva 10x) – Rosa (fundo, nuvens). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos (sobrepostos a uma camada de azul [céu] da amostra anterior): branco de chumbo, ocres.

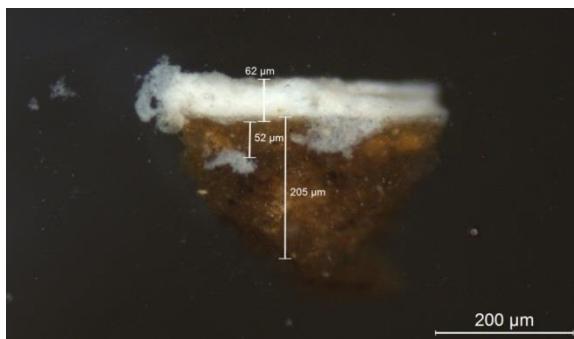


Figura 56 - Amostra 7 (objetiva 10x) – Branco (habito da Santa). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos: branco de chumbo.

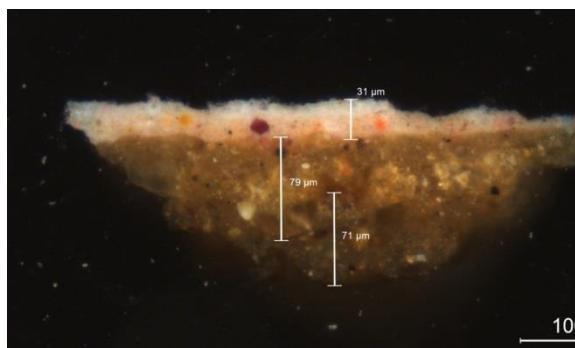


Figura 57 - Amostra 8 (objetiva 20x) - Carnaçao (mãos do Anjo). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos: ocre amarelo, branco de chumbo, laca vermelha e vermelhão.

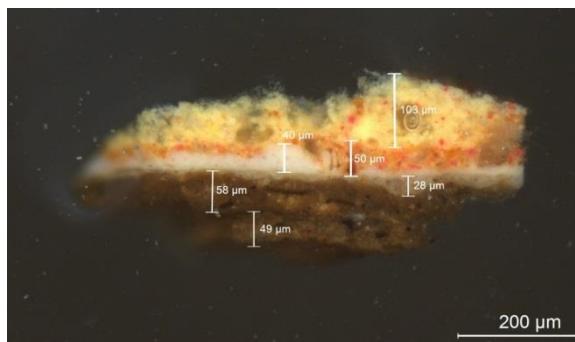


Figura 58 - Amostra 9 (objetiva 10x) - Laranja (vestes do Anjo). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos: branco de chumbo, vermelhão, ocres, amarelo de estanho e chumbo.

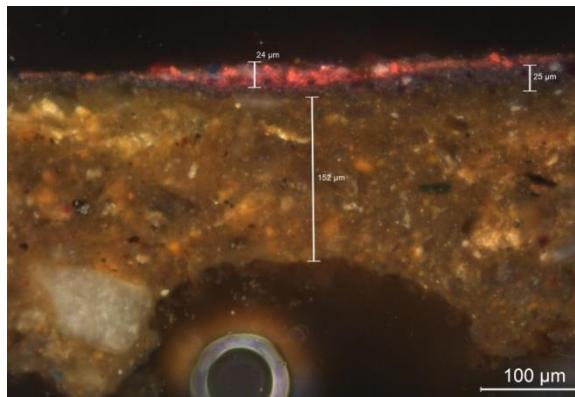


Figura 59 - Amostra 10 (objetiva 20x) - Vermelho (asa do Anjo). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos: branco de chumbo, laca vermelha, ocres, vermelhão, pigmento azul (?).

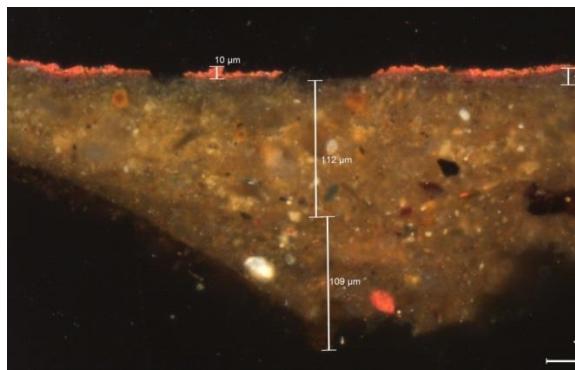


Figura 60 - Amostra 11 (objetiva 20x) - Vermelho (vestes do Anjo). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos: branco de chumbo, laca vermelha, ocres, vermelhão.

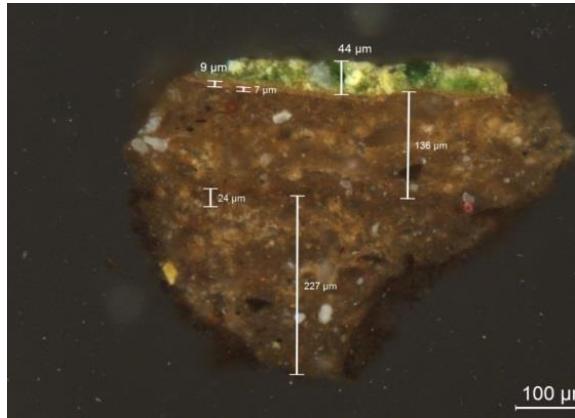


Figura 61 - Amostra 12 (objetiva 10x) - Verde (coroa do Anjo). © Laboratório HERCULES.

Pigmentos: branco de chumbo, amarelo de estanho e chumbo, verde cobre (orgânico).

Análise das fibras do suporte:

As fibras desta pintura, através de observação microscópica, apresentam umas estruturas em forma de tubo, divididas por nós. Estas características correspondem a telas de linho.



Figura 62- Amostra Fibras – Microscopia ótica. © Laboratório HERCULES.

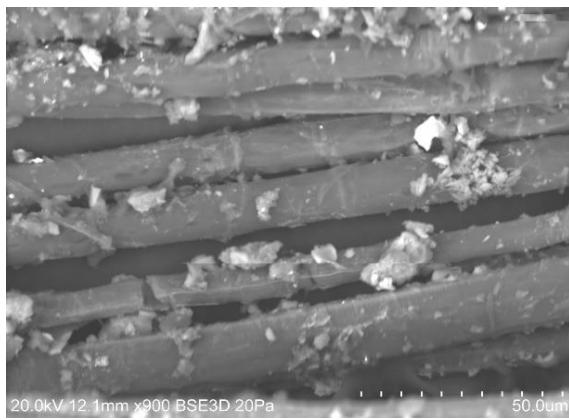


Figura 63- Amostra Fibras 2 – Imagem SEM. © Laboratório HERCULES.

Radiografia

A radiografia é um exame não-destrutivo, baseada nos raios x, radiações de elevado poder de penetração. Este método consiste na capacidade de absorção pela matéria de acordo com a especificidade de cada material: espessura, número atómico, massa específica ou densidade⁹⁷.

Permite uma observação mais exata do estado de conservação, de restauros anteriores e alterações na pintura (como sobreposições). Na pintura em tela possibilita examinar a tela original (no caso das reentelagens) e a presença de lacunas.

Os materiais mais densos, como o pigmento branco de chumbo, formam zonas mais claras, assim como zonas menos densas, como pigmentos de tons terrosos, permitem a passagem dos raios x durante a exposição, traduzindo-se em zonas escuras⁹⁸.



Figura 64 – Radiografia. © Laboratório HERCULES.

⁹⁷ Stuart, B. (2007). *Analytical techniques in materials conservation*. England: Wiley. P. 79.

⁹⁸ Bohn, B. & Saslow, J. (2013). *A companion to renaissance and baroque art*. UK: Wiley-Blackwell. P. 337.

Assim observamos, as zonas mais claras correspondentes aos tons mais claros, como o manto de Santa Francesca, o seu livro e as vestes do Anjo. As lacunas e os destacamentos ao nível da camada pictórica e de preparação tomam a forma de manchas mais escuras.

Podemos observar também a grade, assim como os seus inúmeros elementos metálicos de união à tela e à moldura.

Refletografia de Infravermelhos

A reflectografia de infravermelhos envolve a aplicação de radiação com comprimentos de onda na ordem dos 2000nm e é baseada nos fenómenos de absorção e reflexão da radiação pelos diferentes componentes das obras.

Permite observar o desenho subjacente⁹⁹, uma “(...) *importante ferramenta para os conservadores-restauradores e para os historiadores de arte*”¹⁰⁰. Possibilita também detetar assinaturas e inscrições, ocultas por vernizes envelhecidos.

É necessário, porém, que a camada pictórica seja permeável aos raios infravermelhos e o desenho subjacente impermeável. Assim, em casos em que a preparação é colorida e o desenho a branco ou tons claros não é possível observar os estratos subjacentes.

A análise estratigráfica indicou que a camada de preparação desta pintura é colorida. Este tipo de preparações foi adotado pela pintura ocidental a partir do final do séc. XVI e bastante utilizado durante os dois séculos seguintes. Estas preparações são mais escuras que as preparações brancas até essa época utilizadas, são vermelhas, castanhas, ou até pretas acastanhadas. O estrato da preparação desta pintura em

⁹⁹ Quando realizado com materiais à base de carbono, que absorvem fortemente a radiação infravermelha, desde que realizados sobre preparações de tons muito claros.

¹⁰⁰ Stuart, B. *op. cit.* P. 73.

particular possui um tom castanho-claro, tonalidade que por ser mais escura que o branco proporciona profundidade, mas não perde a luminosidade.

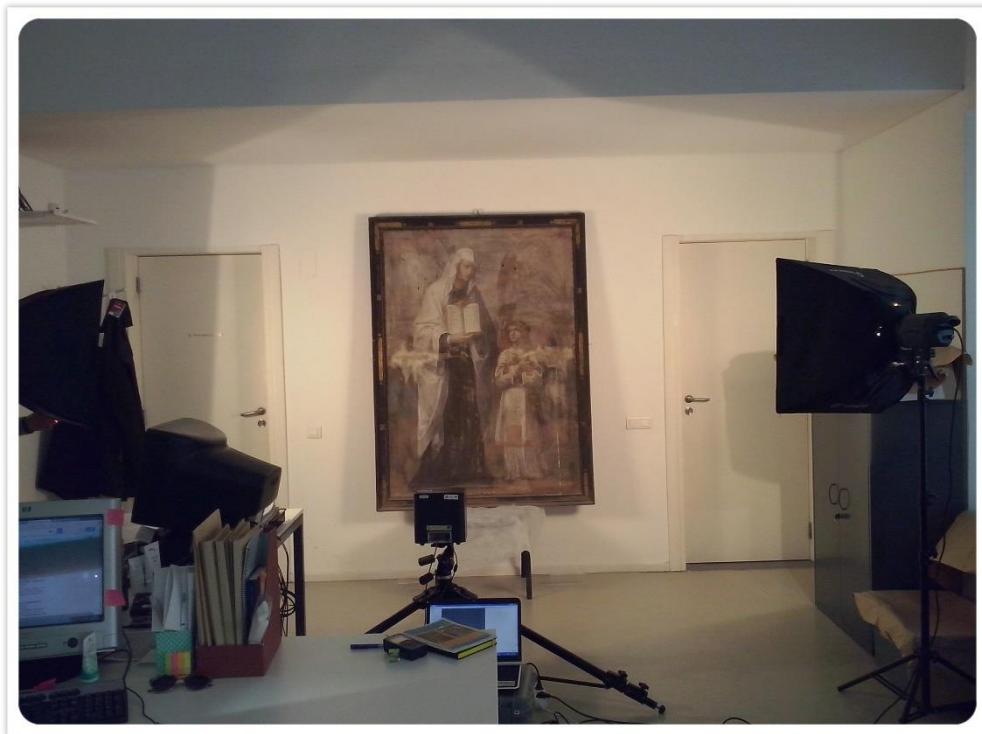


Figura 65 - Preparação dos instrumentos e obra para a refletografia. Autor: Débora Fortunato.



Figura 66 - Reflectografia de Infravermelhos. © Laboratório HERCULES.

No pormenor seguinte podemos observar uma alteração realizada na aparência da mão esquerda de Francesca, conferindo-lhe uma melhor definição e rigor morfológico e maior naturalidade.



Figura 67 - Pormenor da alteração. © Laboratório HERCULES.

Exemplo de Teste de Solventes

Apresenta-se seguidamente um exemplo de uma tabela referente ao teste de solventes¹⁰¹.

Pigmentos	Amarelo	Azul	Verde	Carnação	Vermelho
Solventes					
Água	*	*	*	*	*
Desionizada					
White	*	*	*	*	*
Spirit					
Teepol	* *	* *	* * *	* *	* *
White	* *	* *	* *	* *	* *
Spirit +					
Teepol					
Saliva	* * *	* * *	* * *	* * *	* * *
Isoctano +	* *	* * *	* *	* *	* *
Isopropanol					
Tolueno +	* *	* *	* *	* *	* *
Isopropanol					
Tolueno +	* *	* *	* *	* *	* *
Isopropanol					
+ Água					
Água +	* *	* *	* *	* *	* *
Álcool					
Água +	* *	* *	* *	* *	* *
Álcool +					
Acetona					
Água +	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *
Álcool +					
Acetona +					
Amoníaco					

Tabela 1 - Teste de Solventes

¹⁰¹ Os resultados são meramente exemplificativos, não correspondendo à pintura em estudo.

Legenda:

* - Solubilidade Irrelevante;

* * - Solubilidade Ligeira;

* * * - Solubilidade Parcial;

* * * * - Solubilidade Boa.

Donna Anna de Oria

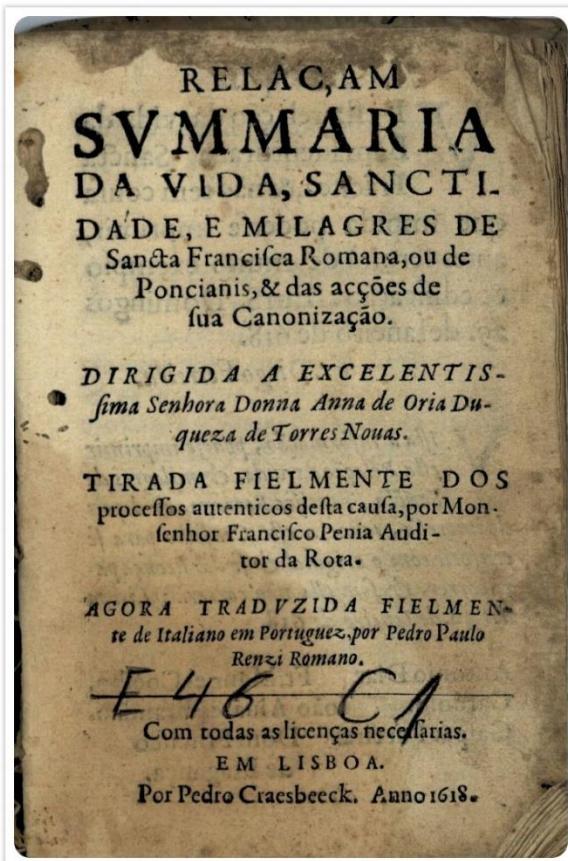


Figura 68 – “*Relaçam Summaria da vida, sanctidade, e milagres de Sancta Francisca Romana*” – BPE: SLE-46-C.1.1

Anna de Oria, ou Ana Doria Colonna (1601-1620) era filha de Andrea Doria e Giovanna Colonna, príncipes de Melfi¹⁰².

Pertencia a uma família da alta nobreza, repleta de figuras emblemáticas (entre os seus ascendentes encontramos, por exemplo, S. Carlos Borromeo), considerada “(...) huma Princeza, animada do mais esclarecido sangue, que se conhecia na Italia.”¹⁰³

¹⁰² Localidade da região de Basilicata, província de Potenza, em Itália.

¹⁰³ Sousa, A. C. (1745). *Historia genealogica da casa real portugueza*, Tomo XI. Lisboa: Regia Officina Sylviana e da Academia Real. P. 115.

Em relação à sua aparência, teria "(...) aspecto grave, mas alegre, revestida de brio Romano, mas com muito agrado."¹⁰⁴

Casou em Setúbal em 1619 com D. Jorge de Lencastre (ou Alencastre) (1594-1632), primeiro Duque de Torres Novas, filho de D. Álvaro e D. Juliana, Duques de Aveiro.

Terá adoecido de "(...) bexigas negraes"¹⁰⁵ (varíola) e falecido desta enfermidade, um ano após o matrimónio, com apenas 19 anos¹⁰⁶, sem gerar descendentes. Jaz no Mosteiro Dominicano feminino de S. João Batista, em Setúbal.

O autor compara D. Ana com Francesca, pela sua pátria, pelo seu porte e ascendência nobre. A obra foi editada dois anos antes da morte prematura de D. Ana.

¹⁰⁴ Piedade, A. (1728). *Espelho de penitentes e chronica da provincia de Santa Maria da Arrábida, da regular, e mais estreita observancia da Ordem do seráfico patriarcha S. Francisco*, Tomo I. Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio da Sylva. P. 115.

¹⁰⁵ *Ibid.* P. 89.

¹⁰⁶ *Ibid.* P. 115.

Guião Exemplificativo do Áudio-guia¹⁰⁷

01 Introdução

[Inicia a música 1]

Olá! Bem-vindos à Igreja de Nossa Senhora dos Remédios! Ao deslocar-se por este espaço procure a sinalética correspondente a esta visita, que inclui um símbolo de uns auscultadores, acompanhado de um número. Basta pressionar no seu áudio-guia este número e aguardar o início da gravação.

[Termina a música]

02 Igreja de Nossa Senhora dos Remédios¹⁰⁸

[Inicia a música 2]

A Igreja dos Remédios foi projetada por Francisco de Mora, discípulo de Juan de Herrera e arquiteto real dos Reis Filipe II e Filipe III. Erga agora os seus olhos à abóbada, onde poderá observar o brasão estucado da Ordem Carmelita, que comemora a fundação desta Igreja, no ano de 1614. Sobre este espaço comentou Robert Smith: “(...) o sumptuoso interior da Igreja Carmelita de Nossa Senhora dos Remédios (...) enfatiza a importância do papel que a talha dourada desempenhou nas Igrejas de Portugal durante o séc. XVIII, pois sem ela o edifício seria uma estrutura vazia de paredes, abóbadas e arcos de pedra desprovidos de decoração.”

O interior da Igreja apresenta uma nave única, dividida em quatro tramos, numa disposição característica das primeiras igrejas da Ordem espanholas: nave única com capelas distribuídas de ambos os lados; braços do transepto curtos, alinhados com as

¹⁰⁷ Em Anexo-áudio (CD) encontra-se a versão áudio deste guião. Texto: Débora Fortunato. Vozes: João Neves e Tiago Melo Machado. Produção: João Neves. Músicas: Conservatório Regional de Évora – *Eborae Mvsica* (o Conservatório faz parte da história do Convento, fazendo assim todo o sentido incluí-lo e promovê-lo neste áudio-guia).

¹⁰⁸ Nesta amostra reportamo-nos apenas ao interior da Igreja, mas o áudio-guia definitivo deveria ser precedido por um marco exterior, à entrada da Igreja, no qual se comentaria a fachada e a envolvente da Igreja.

capelas laterais e o coro situado na base da nave. Vejamos de seguida em pormenor cada um destes espaços. Dirija-se por favor ao próximo marco.

[Termina a música]

03 Capela de Santa Ana

[Inicia a música 3]

A capela de Santa Ana é constituída por uma maravilhosa talha dourada de estilo Rococó, elaborado em finais do séc. XVIII, desconhecendo-se atualmente o seu autor. Aninhados na talha podemos observar os inúmeros relicários onde ainda repousam a maior parte das suas relíquias. Ao centro podemos vislumbrar a padroeira da capela, ensinando a Virgem a ler. Um pouco mais abaixo, da esquerda para a direita, encontramos as esculturas de Santa Bárbara, S. Joaquim e a Virgem, S. Patrício e S. José e o Menino. Dispersos na mesa de altar encontram-se também dois braços-relicário talhados, dourados e policromados e dois relicários de pé, talhados e dourados.

Sobre esta capela¹⁰⁹ encontramos uma pintura de uma iconografia curiosa: Santa Francesca Romana e o seu anjo custódio. Santa Francesca foi considerada um exemplo de virtude feminina nos estados de casada, viúva e religiosa. O Anjo que a acompanha evoca não só o seu Anjo da Guarda, o qual Deus permitiu que lhe fosse visível, como também o seu filho Evangelista, falecido em tenra idade. Esta pintura estava, por lapso, inventariada por Túlio Espanca como Santa Ana e a Virgem, e foi corretamente identificada pela Conservadora-Restauradora do Convento dos Remédios, Susana Coelho¹¹⁰.

¹⁰⁹ Voltamos a referir que este trecho de áudio-guia seria, idealmente, implantado após a conservação e restauro das obras que necessitam de uma intervenção mais urgente (como é o caso de *Santa Francisca Romana* e *Santa Maria Madalena Penitente*, por exemplo) e da estabilização das condições estruturais adequadas à exposição destas pinturas. Sendo assim, apesar da pintura Santa Francisca Romana estar depositada atualmente na Oficina de Conservação e Restauro do Convento, é mencionada neste áudio-guia como estando no seu local original.

¹¹⁰ Nesta parte poderíamos inserir um testemunho da própria Conservadora-Restauradora, em que falaria um pouco sobre esta descoberta.

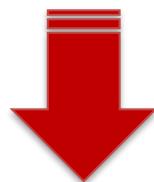
[Termina a música]¹¹¹

¹¹¹ O guião (e a sua versão áudio) presente nesta dissertação é apenas uma amostra, um trecho possível deste áudio-guia, elaborado a título exemplificativo. No seu efetivo projeto deveriam comentar-se todos os pontos significativos como as restantes capelas, coro-alto, sacristia, claustro e, idealmente, o objetivo final visaria estender o áudio-guia ao restante convento e cemitério.

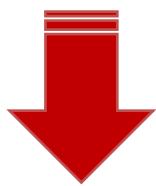
Guia de utilização dos Códigos QR



Efetue o download de uma aplicação de leitura de Códigos QR. Selecione a aplicação.



Posicione o equipamento (telemóvel ou tablet) de maneira que a sua câmara obtenha a imagem do código. O leitor executa a descodificação.



*O leitor redireciona o utilizador para uma página de internet.
Obtenha conteúdos exclusivos.*

Anexos: Imagens e Fotografias



Figura 69 - Esquema da vida Carmelita. Fonte: © <http://www.ordem-do-carmo.pt/> [11/10/2015].



Figura 70 - Santo Elias - Pormenor da folha de rosta da obra: “*Chronica de Carmelitas Descalços, Particular da provincia de S. Philippe do reyno de Portugal, e suas conquistas*”, por Fr. João do Sacramento. Propriedade: © Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: <http://purl.pt/12418> [29/09/2016].



Figura 71 - Igreja do Convento de San José de Ávila. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

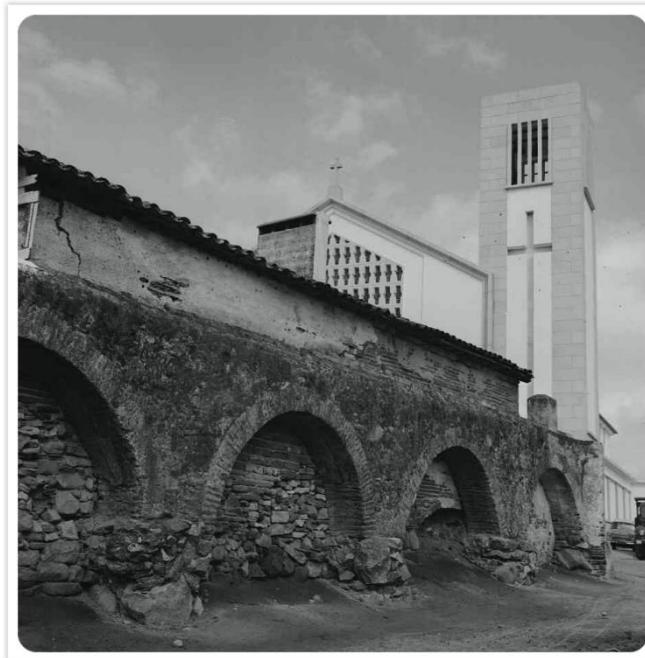


Figura 72 - Troço do aqueduto que existia frente ao Convento dos Remédios. Autor: Marcolino Silva; Datação: Década de 1960. Propriedade: © AFCME.



Figura 73 - Vista do aqueduto e das habitações, frente ao Convento de Nossa Senhora dos Remédios.
Autor: Marcolino Silva; Datação: década de 1960. Propriedade: © AFCME.



Figura 74 - Igreja e Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Autor: Marcolino Silva; Datação:
Década de 1960. Propriedade: © AFCME.



Figura 75 - Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. Autor: Desconhecido. Datação: Desconhecida.
Propriedade: © AFCME.



Figura 76 - Convento dos Remédios. Autor: Desconhecido. Datação: Desconhecida. Imagem cedida
pelo Arq. Paulo Esperança (CME).



Figura 77 - Convento dos Remédios. Autor: Desconhecido. Datação: Desconhecida. Imagem cedida pelo Arq. Paulo Esperança (CME).



Figura 78 - Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Fonte: processo de obras do mesmo, localizado na © DORU/CME.



Zona abobadada do rés do chão.
Vê-se o mau estado e a degradação a que está a chegar o edifício.
Na galeria perpendicular a esta encontram-se os dois coches que referimos no texto.

Figura 79 – Interior do Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Fonte: Processo de obras do mesmo, localizado na © DORU/CME.



Para além do péssimo estado do edifício vê-se ao fundo a armazenagem de madeiras que certamente estão a pôr em risco todo o edifício.

Figura 80 - Interior do Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Fonte: Processo de obras do mesmo, localizado na © DORU/CME.



Figura 81 - Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. Autor: Débora Fortunato.



**Figura 82 - Brasão de Armas em mármore de D. José de Melo. Localização: Museu e Évora (ME1806).
Propriedade da fotografia: © Museu de Évora. Fonte: www.matriznet.dgpc.pt [10/12/2015].**



Figura 83 - Retrato do Arcebispo D. Teotónio de Bragança - Galeria dos Arcebispos da Sé de Évora.
Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 84 - Retrato do Arcebispo D. José de Melo - Galeria dos Arcebispos da Sé de Évora. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

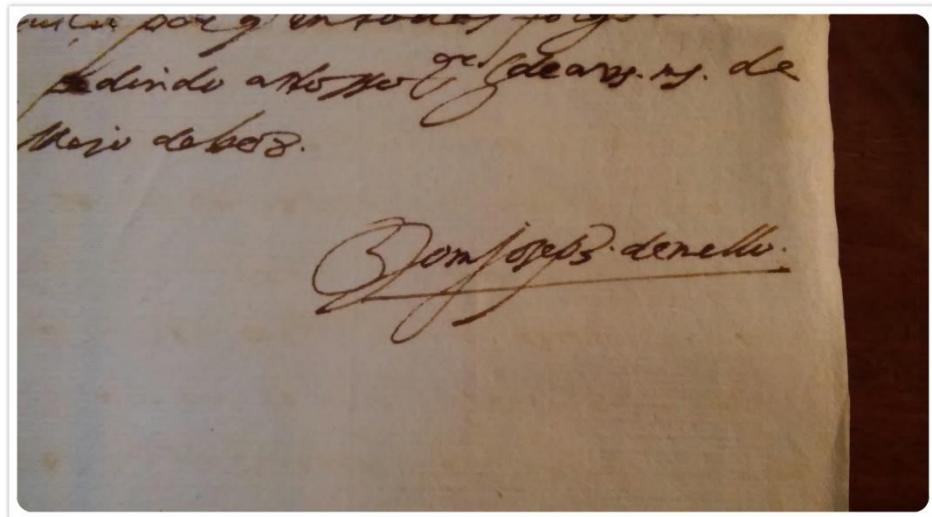


Figura 85 - Assinatura de D. José de Melo, enquanto Agente da Coroa por Portugal em Roma. ASE: Carta de D. José para o Cabido, de 29 de Maio de 1608 - PT/ASE/CSE/D/A/002/Mç004-1604-1609.
Autor da fotografia: Débora Fortunato.

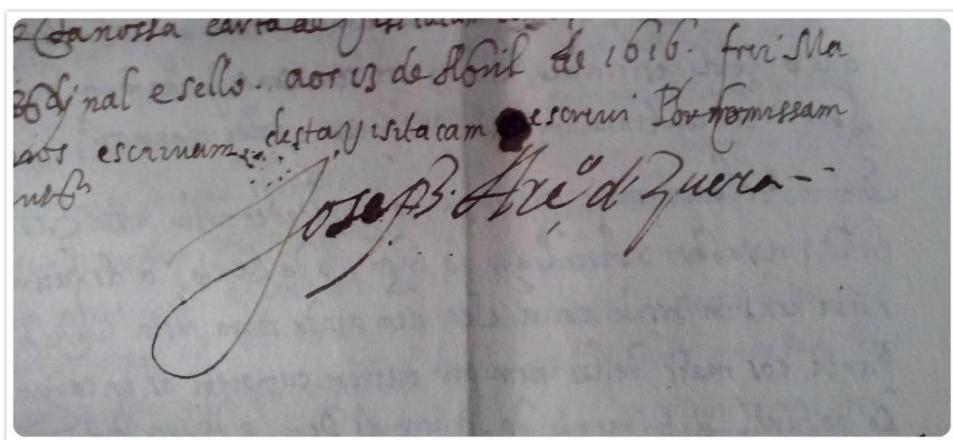


Figura 86 - Assinatura de D. José de Melo, enquanto Arcebispo de Évora. ASE: Provimentos das Visitações - PT/ASE/CSE/A/009/Lv003-1612-1627. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 87 - Pintura "*Leonor Rodrigues*". Propriedade: © Museu de Évora (ME921). Fonte: www.matriznet.dgpc.pt [10/12/2015].



Figura 88 - Pintura "*Leonor Rodrigues*". Propriedade: © Museu de Évora (ME 1564). Fonte: www.matriznet.dgpc.pt [10/12/2015].



Figura 89 - Pintura "Madre Maria de S. José". Propriedade: © Museu de Évora (ME 759). Fonte: www.matriznet.dgpc.pt [10/12/2015].



Figura 90 - Estampa da Igreja com o título de S. Maria Nuova e Santa Francesca Romana. Autor: Giovanni Battista Falda. Datação: 1665. Fonte: © <http://www.internetculturale.it/> [12/05/2016].

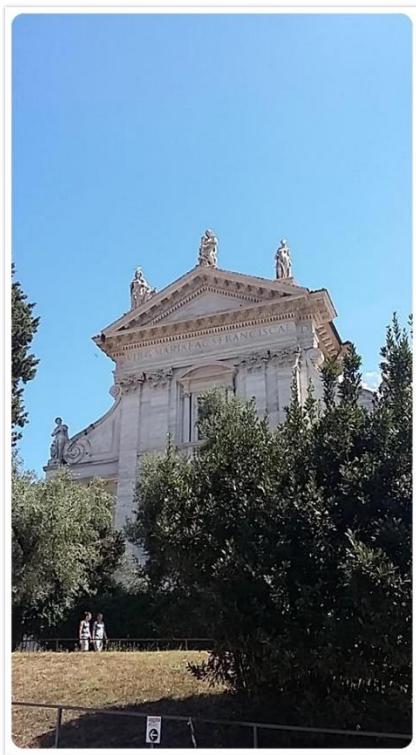


Figura 91 - Igreja de S. Maria Nuova ou Santa Francesca Romana. Autor da fotografia: © José Pedro Soares.



Figura 92 - Frontão da Igreja de S. Maria Nuova ou Santa Francesca Romana. Autor da fotografia: © José Pedro Soares.

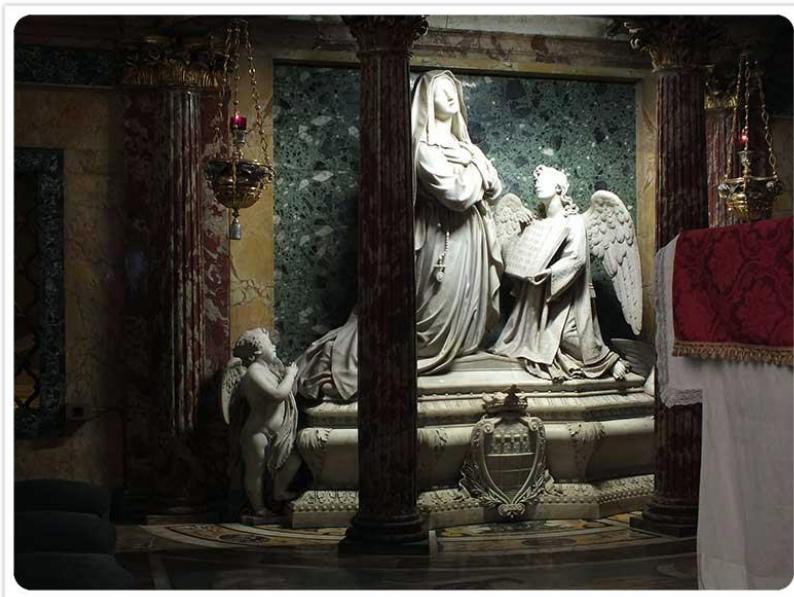


Figura 93 – *Santa Francisca e o Anjo*, obra de Giosuè Meli, presente no interior da Igreja de Santa Francesca Romana. Fonte: © http://www.tesoridiroma.net/chiese_medioevo/francesca_romana.html [28/09/2016].



Figura 94 - Casa de Tor de' Specchi. Fonte: © http://www.tordespecchi.it/public/index.php?Chi_siamo [17/04/2015].



Figura 95 - Pintura a fresco existente no antigo refeitório da Tor de' Specchi, que narra as tentações de Santa Francesca. Fonte: © http://www.tordespecchi.it/public/index.php?Visita_del_Monastero:L%27antico_refettorio [17/04/2015].



Figura 96 - Pormenor do mesmo fresco, no qual os demónios infligem golpes a Francesca. Fonte: © http://www.tordespecchi.it/public/index.php?Visita_del_Monastero:L%27antico_refettorio [17/04/2015].



Figura 97 - Pintura a fresco presente na Casa de Tor de Specchi, com episódios da vida de Francesca.

Fonte: © http://www.tordespecchi.it/public/index.php?Visita_del_Monastero:L%27oratorio

[17/04/2016].



Figura 98 - Pormenor da mesma pintura. Fonte: ©

http://www.tordespecchi.it/public/index.php?Storia:Santa_Francesca_Romana [17/04/2016].

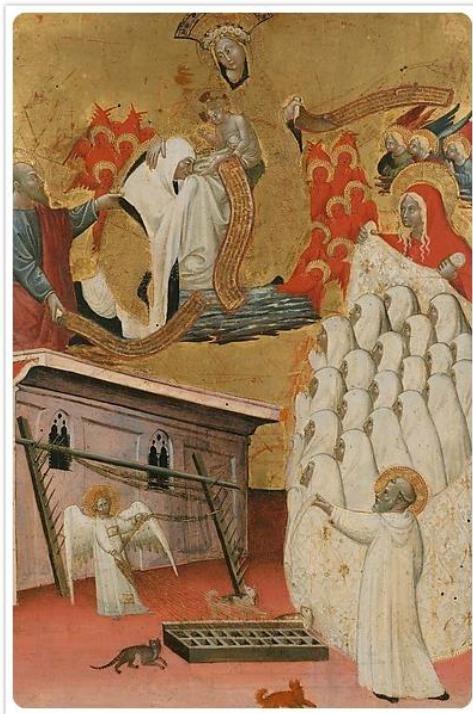


Figura 99 - Pintura: Santa Francesca Romana coberta pelo manto da Virgem. Autor: Antonio del Massaro de Viterbo. Datação: ca. 1445. Fonte: © <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/459042> [03/04/2016].

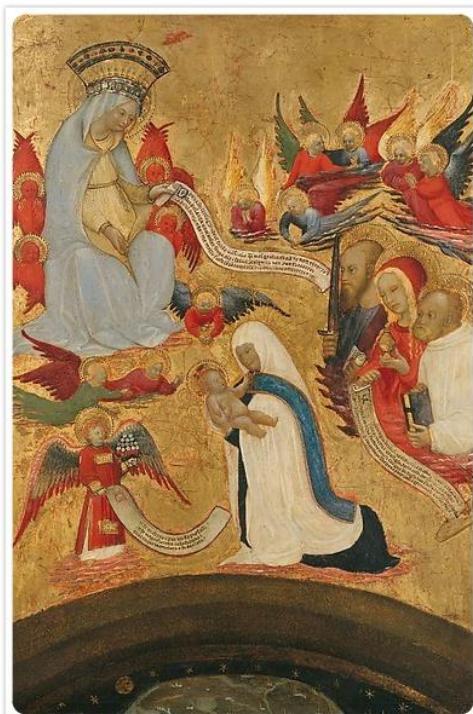


Figura 100 - Pintura: Santa Francesca Romana segurando o Menino Jesus. Autor: Antonio del Massaro de Viterbo. Datação: 1445 (ca.) Fonte: © <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/459043> [03/04/2016].



Figura 101 - Pintura a fresco Santa Francesca Romana e o Anjo. Autor: Domenico Zampieri ou Domenichino. Datação: 1608/1609. Proprietário: Ministero per i beni e le attività culturali, Chiesa di S. Maria – Grottaferrata – Itália. Fonte: © http://www.europeana.eu/portal/pt/record/2048011/work_41898.html [07/05/2016].

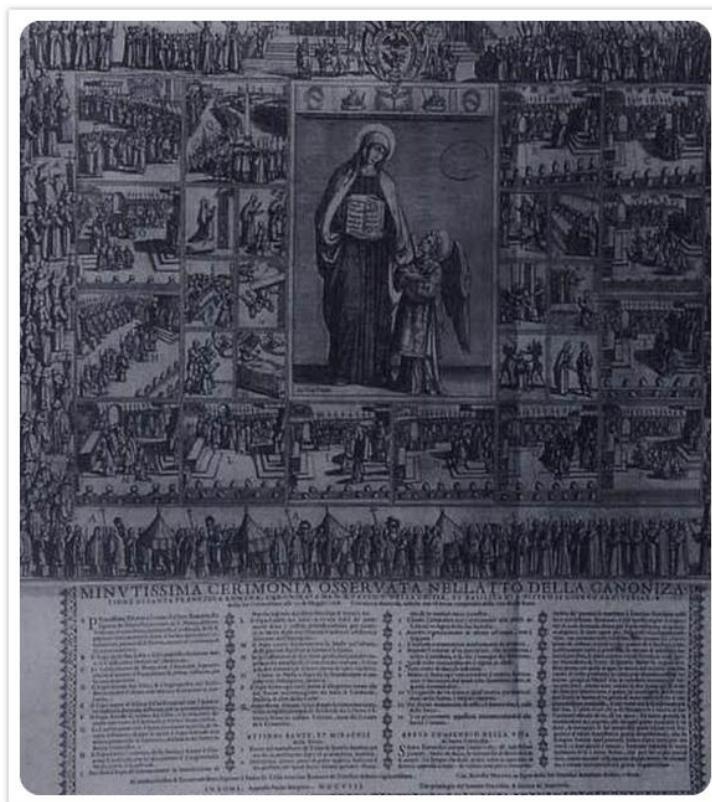


Figura 102 - Gravura "A Canonização de Santa Francesca Romana" (1608), por Antonio Tempesta (1555-1630). Propriedade da gravura: © Biblioteca Angelica, Roma. Fonte: ANSELMI, Alessandra; *Theaters for the canonization of saints; in "St. Peter's in the Vatican"*; USA: Cambridge University Press; 2005; P. 245.



Figura 103 - Pintura: Santa Francesca Romana. Autor da fotografia: © Susana Coelho.



Figura 104 - Pormenor do livro. Autor da fotografia: © Susana Coelho.

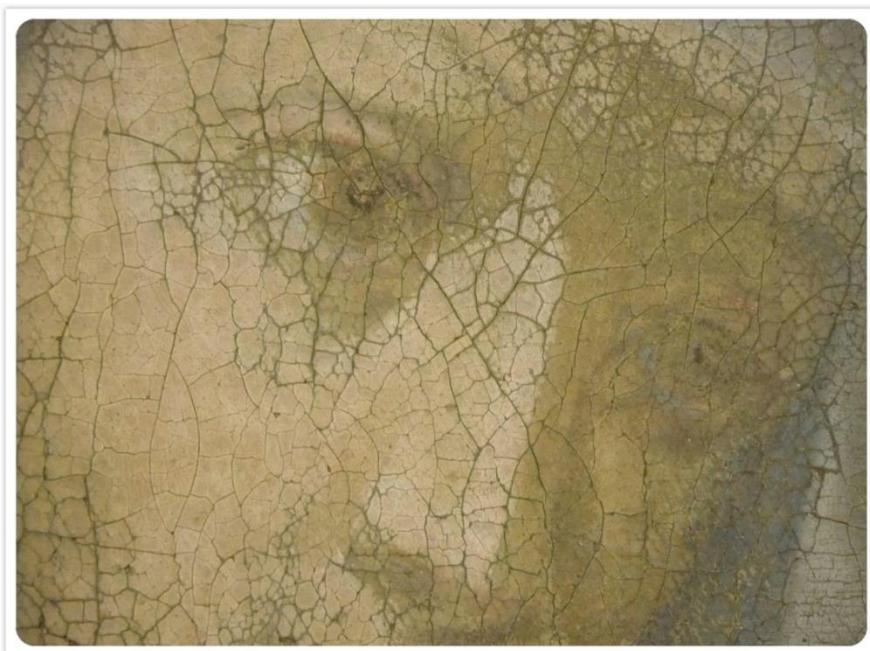


Figura 105 - Pormenor dos olhos de Santa Francesca. Autor da fotografia: © Susana Coelho.

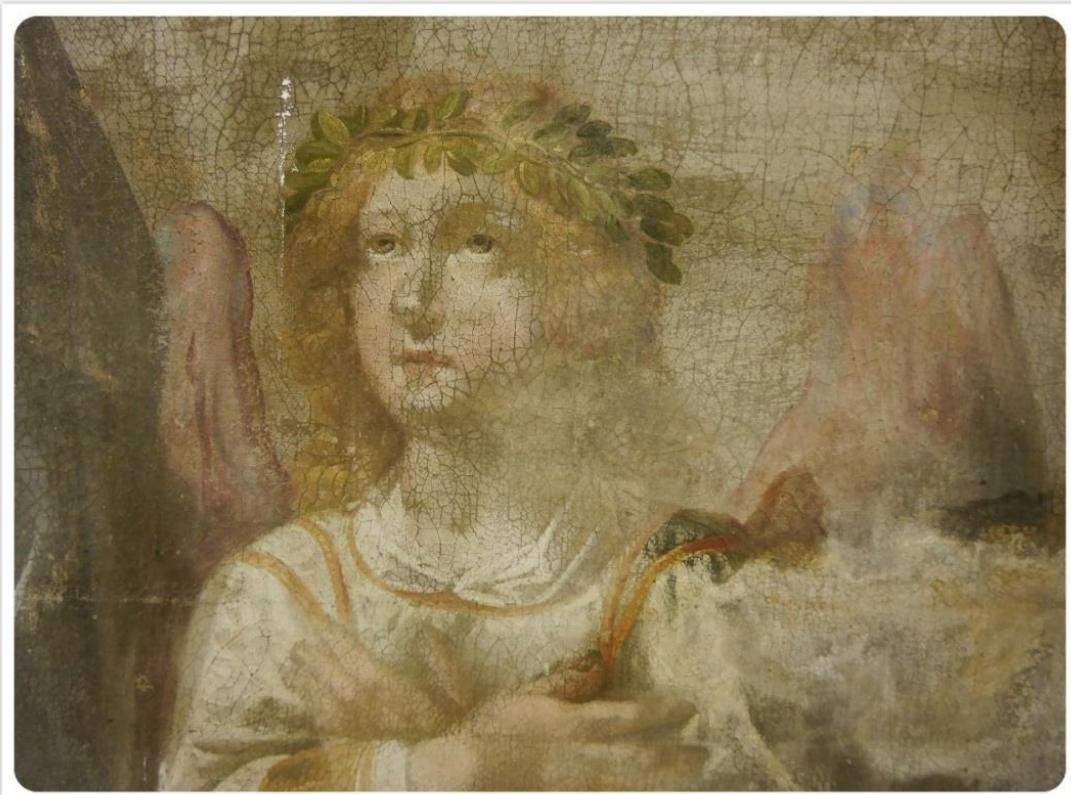


Figura 106 - Pormenor da face do Anjo. Autor da fotografia: © Susana Coelho.



Figura 107 - Pormenor da Pintura *Santa Francesca Romana* - *Santa Francesca*. Autor da fotografia:
Débora Fortunato.

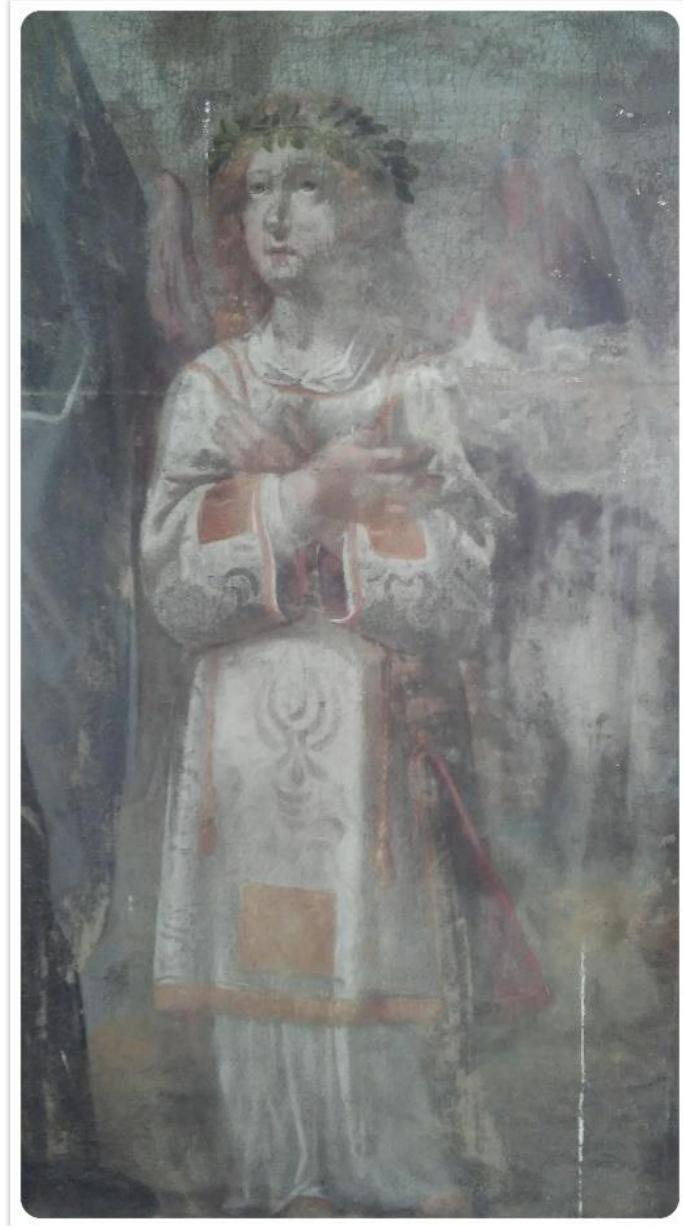


Figura 108 - Pormenor da Pintura *Santa Francesca Romana - Anjo*. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 109 - Pormenor da Pintura *Santa Francesca Romana* - vegetação. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 110 - Capela de Santa Úrsula e Santa Francisca Romana. Fonte: © <http://www.unaventanadesdemadrid.com/otras-comunidades/catedral-mezquita-cordoba-v.html> [25/09/2016].



Figura 111 - Inscrição na Capela de Santa Úrsula e Santa Francisca Romana – Catedral de Córdoba: “S. Ursula e Onze mil Virgens e Santa Francisca Romana, rogai a Deus pela Alma de vosso devoto o Doutor Miguel Bermudez Racioneiro desta Santa Igreja. Morreu a 8 de Outubro de 1614”. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 112 - Estampa de Santa Francisca recebendo o Menino Jesus. Autor: Hieronymus Wierx.
Datação: 1608/1619. Proprietário: Wellcome Library, London. Fonte: ©

http://www.europeana.eu/portal/pt/record/9200105/BibliographicResource_3000006123140.html?utm_source=api&utm_medium=api&utm_campaign=N3AGTozKg [03/06/2016].



Figura 113 - *Madonna dell'Arco ou Senhora da Pedrada*. Propriedade: © Santuario Madonna dell'Arco. Fonte: <http://www.santuárioarco.org/> [30/11/2016].



Figura 114 - Igreja de Nossa Senhora da Graça. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 115 - Altar-mor da Igreja. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 116 - Santa Gertrudes Magna. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 117 – Danos e Patologias: Oxidação de elementos metálicos. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 118 - Danos e Patologias: Fragilidade estrutural da tela. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

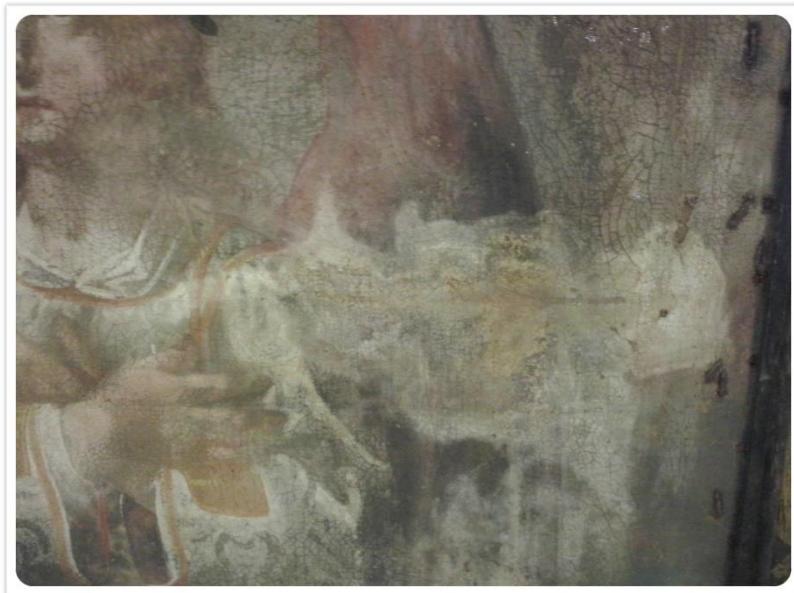


Figura 119 – Danos e Patologias: Descoloração e fragilidade causadas pelo contacto direto da obra com as infiltrações na parede. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 120 – Danos e Patologias: Descoloração e fragilidade causadas pelo contacto direto da obra com as infiltrações na parede. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 121 - Danos e Patologias: Lacunas ao nível do suporte. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 122 - Danos e Patologias: Lacunas ao nível do suporte. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 123 - Danos e Patologias: Destacamento da Camada de preparação e da camada pictórica. Autor da fotografia: © Susana Coelho.

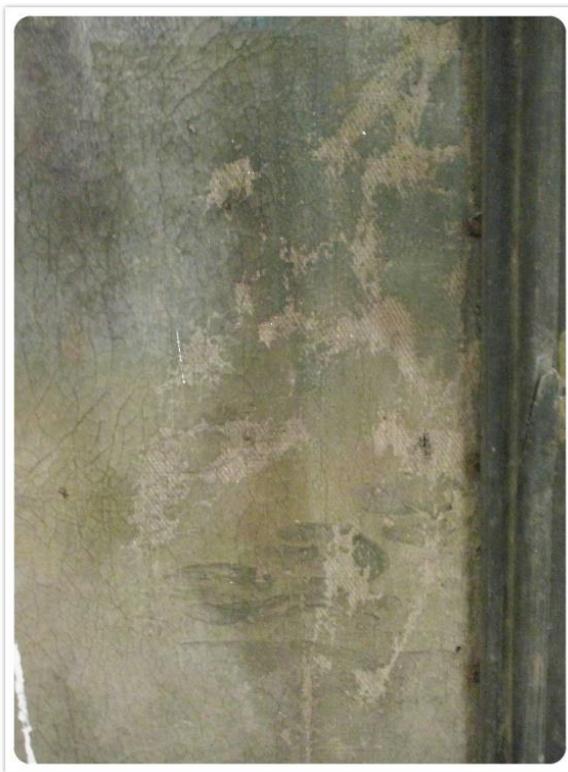


Figura 124 – Danos e Patologias: Destacamentos ao nível da camada pictórica e de preparação. Autor da fotografia: © Susana Coelho.



Figura 125 - Danos e Patologias: Destacamento da camada cromática, ataque de insetos xilófagos.
Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 126 - Danos e Patologias: Destacamento da camada cromática - observação do tom acastanhado da camada de preparação. Autor da fotografia: Débora Fortunato.

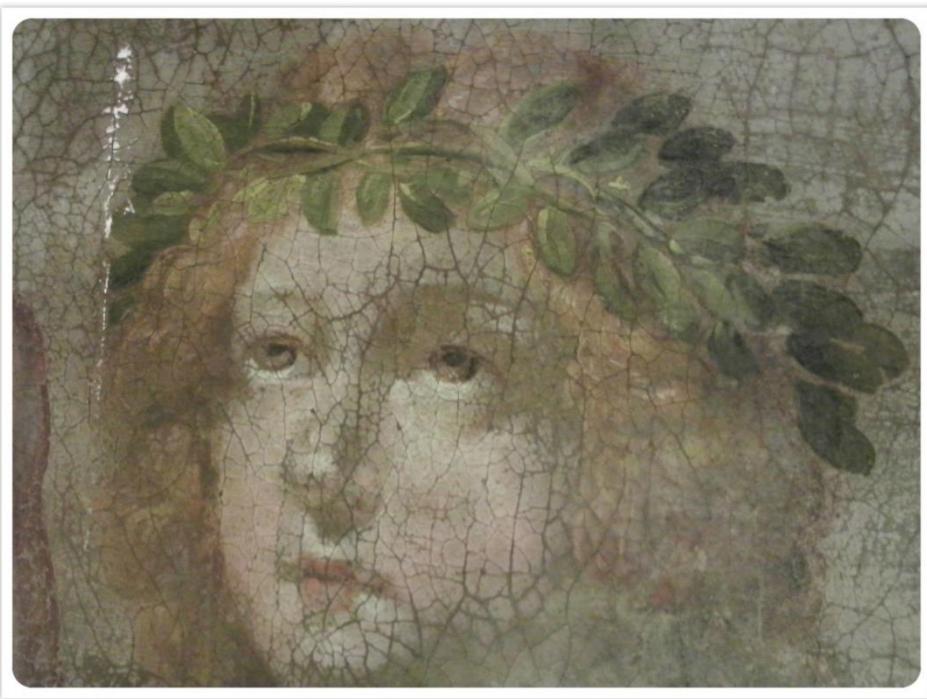


Figura 127 – Danos e Patologias: Craquelés, vestígios de tinta. Autor da fotografia: © Susana Coelho.



Figura 128 – Danos e Patologias: Abrasão. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 129 – Danos e Patologias: Tela mal-acondicionada na grade. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 130 – Danos e Patologias: Perda de material, oxidação de elementos metálicos, presença de fungos. Autor da fotografia: Débora Fortunato.



Figura 131 – Danos e Patologias: Abrasão, vestígios de tinta, orifícios causados pelos insetos xilófagos.
Autor da fotografia: Débora Fortunato.

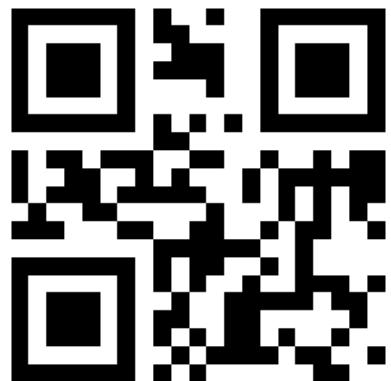


Figura 132 - Exemplo de um Código QR. Fonte: © <http://go.qr/me> [02/09/2016].



Figura 133 - Exemplo de Audio-guia (pertencente à empresa toGuide). Fonte: © <http://www.toguide.pt/> [30/08/2016].



Figura 134 - Exemplo de um marco de um Áudio-guia. Autor da fotografia: Débora Fortunato.