

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho insere-se no âmbito da obtenção de grau de Mestre em Museologia pela Universidade de Évora. O estágio que aqui se relata decorreu no Centro HERCULES - Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda, infraestrutura dedicada ao estudo e conservação do património e integrada na Universidade de Évora. De natureza interdisciplinar, o centro HERCULES encontra-se estruturado em três unidades: salvaguarda, investigação de materiais e recursos educativos. É atualmente um centro de referência para a investigação de carácter patrimonial tanto a nível nacional como internacional, reunindo uma equipa sólida multidisciplinar composta de professores e investigadores da Universidade de Évora com o interesse comum por questões de conservação do património. Era já um desejo anterior conhecer e participar ativamente nestas admiráveis condições. Os vários meses de duração do estágio foram, por isso, bastante enriquecedores a nível profissional e pessoal.

O estágio teve como objetivo elaborar uma proposta para divulgação de um estudo material, efetuado pelo referido centro de investigação a um conjunto de pinturas pertencentes ao Museu de Évora. O conjunto eleito é formado por sete naturezas-mortas e uma Ceia da Sagrada Família. Destas, apenas a Ceia da Sagrada Família se encontra assinada, datada, e, até, com a indicação do espaço da sua realização: “Josepha em Óbidos 1674”. Esta característica particular de assinar e localizar geograficamente poderá ser responsável pelo facto de, ainda hoje, a pintora ser mais conhecida como Josefa d’Óbidos que Josefa de Ayalla (1630-1684), o seu verdadeiro nome. As restantes sete obras, cujas atribuições há muito são discutidas por diversos historiadores de arte, são belos exemplares da pintura *bodegonista* de século XVII, todas procedentes da pinacoteca de Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814). Com base na análise formal das obras, estas são atribuídas a nomes como o da própria Josefa e de seu pai, Baltazar Gomes Figueira (1604-1674); ou de espanhóis seus contemporâneos, como Sánchez Cotán (1560-1627) ou Juan Fernández (1526-1579); e até de Morgado de Setúbal (1752-1809).

Como verificaremos adiante, as atribuições realizadas por diversos autores coincidem usualmente com a realização de exposições temporárias temáticas, momentos privilegiados para a realização de estudos comparativos entre peças, bem como para a avaliação do estado de conservação das mesmas. Os seus catálogos tornam-se importantes compilações de imagens, estudos históricos e artísticos, técnicos e materiais, reunindo à altura mais recente informação sobre os pintores em causa, resultante de pesquisas e investigações. Exemplos disso são os catálogos das exposições “Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco”, realizada em 1991; “A Natureza Morta nas colecções Alentejanas”, de 1999; e “Baltazar Gomes Figueira – pintor de Óbidos que nos paizes foi celebrado”, realizada em 2005 na Vila de Óbidos.

Tendo como ponto de referência os estudos efetuados e publicados nos catálogos daquelas exposições e o quadro assinado e datado da pintora Josefa de Ayalla, pretendeu-se aferir o conhecimento mais actualizado com as recentes informações trazidas pelo estudo material realizado no Centro HERCULES, ainda inédito. Isto é, complementar o conhecimento que se baseou, fundamentalmente, na análise formal das obras com o que se baseia na sua análise material.

Através de métodos de exame e análise, tendo como pintura de referência “A ceia da Sagrada Família”, por ser a única que se encontra assinada por Josefa de Ayalla, definiu-se como objetivos estudar a grafia pictórica e a composição material dos diferentes constituintes (pigmentos e aglutinantes da camada cromática e da preparação) e com os resultados estabelecer relações de semelhança, ou dissemelhança, estilística e técnica entre pinturas. Como propósito principal pretendeu-se discernir “modos de fazer” semelhantes, que tragam novos dados para os argumentos de atribuição.

Seguidamente, foi crivada e compilada a parte do estudo mais relevante ou com maior capacidade de ser partilhada com o público mais abrangente. Essas partes selecionadas do estudo foram editadas num elemento multimédia e traduzem uma viagem ao espaço onde a ciência e a arte se entrançam, explorando diferentes e fascinantes perspectivas das obras. O elemento multimédia encontra-se no CD disponibilizado em anexo no relatório.

A importância da divulgação deste tipo de conteúdos prende-se, principalmente, com o facto de constituírem, à altura, o conhecimento mais atualizado acerca das obras. Para além disso, o recurso a equipamento tecnológico moderno, necessário à realização das análises, coloca em pé de igualdade o conhecimento sobre as obras com o desenvolvimento tecnológico de ponta disponível presentemente. Em pé de igualdade, portanto, com a conjuntura da sociedade - característica fundamental do conceito de Museu, idealizada pela Nova Museologia, e adotada nos Estatutos do *International Council of Museums (ICOM)*.

Embora cada vez mais disseminadas em ambiente museológico, as investigações científicas raramente são divulgadas junto do público. Por um lado, a esmagadora maioria dos resultados e conhecimentos obtidos apenas são divulgados no meio científico acabando, por isso, virtualmente inacessíveis. Por outro, devido ao facto da análise material se efetuar frequentemente como suporte para a elaboração de diagnósticos de estado de conservação, para consequentes intervenções de conservação e restauro. São publicadas apenas as conclusões nos relatórios que documentam as respetivas intervenções, documentação que fica nos ficheiros individuais das peças, de acesso restrito.

2. INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO

Segundo o 2º artigo dos Estatutos do ICOM, adotados na 16ª Assembleia Geral do ICOM (Haia, Holanda, 5 de Setembro de 1989) e alterados pela 18ª Assembleia Geral do ICOM (Stavanger, Noruega, 7 de Julho de 1995) e pela 20ª Assembleia Geral do ICOM (Barcelona, Espanha, 6 de Julho de 2001):

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição.”

O atual conceito museológico difere daquele que vigorou até meados do século XX, devido às ideias inovadoras e revolucionárias da Nova Museologia. O conceito tradicional assenta sobre a ideia de que as obras valem por si só, bastam-se a si próprias naquilo que aparentemente encerram. Como a maioria dos museus de arte nasceram de coleções privadas (como foi o caso do Museu de Évora) eram “(...) apenas repositores de memória, não ultrapassando os domínios da História de Arte, veiculando, deste modo, uma visão que contemplava, apenas, a não funcionalidade da arte” (Lorena, 2008:38). Além disso, o facto de não possuírem um discurso expositivo com fins educativos, limitava os públicos que os frequentavam às elites de estudiosos, aos artistas e aos entendidos em arte. A nova museologia veio contrariar esta tendência, diminuindo o pendor colecionista em prol da interpretação e da educação patrimonial.

A nova museologia contribuiu, ainda, para a ampliação da acessibilidade do museu a um espectro mais amplo da sociedade, ao defenderem que às tradicionais funções do museu – colecionar, conservar, restaurar, investigar e comunicar – deve acrescentar-se “o papel que os museus estão chamados a desempenhar na sociedade, tanto no âmbito educativo como cultural, e deverão estar, fundamentalmente ao serviço da sociedade, que se encontra em contínua mudança” (Hérendez, 2006:54).

O equilíbrio entre as funções museológicas atuais define a missão das instituições museológicas contemporâneas:

“Espera-se do museu que preste um serviço à comunidade, que colecione, guarde, preserve, estude e mostre à sociedade os testemunhos do seu passado e do seu ambiente, contribuindo duma forma activa para a sua educação e deleite, em última instância para o seu desenvolvimento” (Mineiro, 2007:69).

De todas as funções museológicas, no entanto, a investigação detém um especial destaque uma vez que se aplica e deve estar ao serviço de todas as outras. Tendo como objetivo a modernidade e atualização do museu na conjuntura social na qual se insere.

A história das ciências aplicadas ao património em contexto museológico já teria começado no século XVIII, nomeadamente na caracterização de materiais artísticos ou arqueológicos. Entre os finais do século XVIII e os princípios do século XIX publicaram-se estudos dedicados à caracterização de materiais inorgânicos - metais e pigmentos (Tagle, 2008:29). É criado em Berlim, no ano de 1888, o primeiro laboratório dedicado exclusivamente à investigação artística, para compreender os acelerados processos de deterioração e desenvolver métodos de preservação para as peças recém-chegadas à Alemanha vindas de campanhas arqueológicas, que por esta época se terão multiplicado devido ao incremento do gosto pelas antiguidades. Terá sido desta forma que o estudo científico sistemático se torna interdisciplinar com a conservação. Outros grandes museus tanto na Europa como nos Estados Unidos da América seguiram o exemplo de Berlim, desenvolvendo este tipo de laboratórios (Tagle, 2008:30). Será após a Segunda Guerra Mundial, responsável por tremendas destruições e perdas significativas de património, que aumenta o sentimento e consciência da necessidade de preservação do património cultural. Na sequência deste período, a investigação científica obteve resultados bastante positivos em diversas áreas, como, por exemplo, no desenvolvimento de técnicas de datação, em prol da arqueologia e de técnicas e materiais para as intervenções de conservação e restauro.

Na segunda metade do século XX, a investigação científica concentra-se em estudos de autenticidade, datação, metodologia e tecnologia de produção antigas, etc. Paralelamente, o estudo dos processos de deterioração, produtos de alteração, novas técnicas e materiais para o restauro (Tagle, 2008:30).

Em Portugal, as primeiras experiências, aplicadas à pintura, de radiografia, luz rasante e infravermelhos de que se tem conhecimento, foram realizadas no Porto, em 1934, por Luís Reis-Santos (1898-1967), com o auxílio de médicos radiologistas¹, e por Carlos Bonvalot (1893-1934) através do Instituto Superior Técnico de Lisboa.

Mas será ao visionário João Couto (1892-1968) que se deve a montagem, em 1936, de um “Laboratório para o Exame das Obras de Arte”, considerado nas suas palavras, “único no mundo” (Leandro, 2007:92), já que foi projetado de raiz para esse efeito. E João Couto afirmou-o com conhecimento de causa, pois, para “convencer” o Dr. José de Figueiredo (1872-1937), criticado por ser “director de um Museu onde não existia um laboratório de investigação científica” (Leandro, 2007:86), esteve em Londres onde observou o laboratório da National Gallery, conhecendo os equipamentos que seriam necessários para a criação do Laboratório nas Janelas Verdes.

No entanto, este laboratório encontrava-se ao serviço do atelier de restauro do Museu Nacional de Arte Antiga. O Instituto José de Figueiredo, do qual faziam parte as oficinas de conservação e restauro, bem como os laboratórios de fotografia, física e química, foi criado apenas em 1965, ficava sob a alçada da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes do Ministério da Educação. Embora João Couto fosse consciente

¹ In: Apontamentos para a história da CR em Portugal: http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/conservacao_restauro/breve_historial/ContentDetail.aspx, consultado em 30 de Novembro de 2011.

da maior abrangência do exame científico aplicado às obras de arte “(...)a maioria dos trabalhos realizados até aos anos cinquenta inseriam-se no apoio às intervenções de restauro”(AA.VV., 2007:130).

As instalações definitivas do Laboratório, como ainda hoje as conhecemos, só estariam terminadas com as obras que aconteceram no Instituto José de Figueiredo nos anos de 1970-71. Nos anos oitenta, o Instituto, era já considerado, devido à evolução constante dos equipamentos e dos recursos humanos, como estando “a par dos seus congéneres europeus” (AA.VV., 2007:130). Sofreu, contudo, dificuldades financeiras nos anos 90, apenas superadas com a entrada do novo milénio através da criação do Instituto Português de Conservação e Restauro. A abertura à presença sistemática de investigadores ainda em formação académica nas mais diversas áreas permite a constante atualização e modernização desta instituição.

Com a criação de diversos cursos superiores, públicos e privados, de Conservação e Restauro, criaram-se, simultaneamente, novos centros de investigação científica aplicada à arte, cingindo o estudo às peças por estes intervencionadas.

Em 2011 foi inaugurado o Centro HERCULES (HERança Cultural, Estudos e Salvaguarda), da Universidade de Évora, infraestrutura única no país dedicada exclusivamente ao estudo da conservação do património. Esta unidade de investigação tem como principal objetivo promover a interdisciplinaridade entre as áreas distintas dedicadas ao estudo patrimonial, envolvendo ativamente nos seus projetos historiadores, conservadores-restauradores, químicos, geólogos, biólogos, arqueólogos, etc. O laboratório, dotado de equipamento de ponta para a realização técnica dos projetos é ainda complementado pela unidade de salvaguarda sita no Museu de Évora, onde se realizam as intervenções de conservação e restauro. Possui como linhas estratégicas de atuação “o desenvolvimento de metodologias de conservação integradas, adaptadas às particularidades regionais; a valorização dos recursos endógenos, nomeadamente técnicas e saberes tradicionais; criação de uma infraestrutura científica e técnica de referência dedicada ao estudo e investigação do património histórico e cultural.”²

² <http://www.hercules.uevora.pt/>, consultado em 15 de Janeiro de 2012.

3. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DO CONJUNTO DE ESTUDO

3.1. O século XVII em Portugal

Em 1986, aquando da publicação da *História da Arte em Portugal*, Carlos Moura refere que “o estudo da pintura barroca encontra-se numa fase preliminar, sobretudo em relação ao ciclo seiscentista”, e que, por isso, se reveste “de um carácter algo precário e lacunar” (Moura, 1986:122). Já em 2004, Luís Moura Sobral, no catálogo da exposição “Pintura Portuguesa do Século XVII”, afirma que “em termos estritamente historiográficos quase se podia pensar que pura e simplesmente não havia pintura portuguesa do século XVII”, excetuando o género do retrato e a pintora Josefa de Óbidos, sobre quem se efetuou a primeira exposição antológica em 1949 (Sobral, 2004:14). Continua o mesmo autor referindo que só no início dos anos 80 se renova a geração de historiadores e se modifica o panorama, principalmente com a publicação, em 1989, do dicionário da Arte Barroca em Portugal (dirigido por José Fernandes Pereira) e de uma série artigos da autoria de Vítor Serrão. Foi sobretudo com os trabalhos de investigação deste último e do próprio Luís de Moura Sobral, com particular referência aos catálogos das exposições sobre Josefa de Óbidos em 1991 e Bento Coelho em 1998, que se ganhou a percepção de que “a pintura portuguesa do século XVII revela-se hoje muito mais interessante e variada do que se pensava” (Sobral, 2004:15).

No entanto, em 2005 Vítor Serrão ainda adjectivava de precário o conhecimento do património artístico português e reconhecia que “por minguagem de investigações concertadas, e que, no que respeita ao século XVII, apenas em anos recentes começa a ser superado” (Serrão, 2005:29).

Apesar de Portugal se encontrar durante o século XVII sob uma conjuntura política e económica excepcionalmente delicada (coroa hispânica e consequente Guerra da Restauração), este foi um século cujo carácter artístico constituiu um dos mais originais da história da arte portuguesa. O definimento dos cânones maneiristas, diretamente provocado pelas influências do naturalismo e do tenebrismo castelhano promoveu uma geração rutural de pintores como disso são exemplo André Reinoso, Domingos Vieira, Domingos da Cunha José do Avelar Rebelo e Baltazar Gomes Figueira (Serrão, 2009:73).

A pintura portuguesa foi naturalmente influenciada pela produção espanhola, quer pelas circunstâncias políticas, quer pela própria importância e elevada qualidade da pintura que viveu o seu século de *Oro*. Trata-se, no entanto, “de uma produção periférica, distante dos elevados padrões”(Moura, 1986:122) patentes na pintura espanhola, não desistindo, contudo, de propor valores próprios. Mesmo neste contexto “foi uma das épocas em que mais pintura foi produzida em Portugal devido em grande parte da criação de novos mosteiros e conventos, da renovação dos interiores das Igrejas dentro do gosto vigente, e do interesse pelo colecionismo – não só da nobreza e clero, como também da burguesia” (Serrão, 1989:182).

O facto de Portugal se encontrar sob a égide da coroa hispânica terá sido determinante para o trânsito de artistas e para a troca de experiências *in visu*. Por diversas razões, há registo de vários artistas portugueses em Espanha, e vice-versa, como foi o caso de Baltazar Gomes Figueira. A importação de pintura estrangeira, com particular importância de origem espanhola, contribuiu, também, para este incremento de experiências e influências. No entanto, o que chega a Portugal é já também uma fusão de características e tendências de outros importantes pólos europeus. Como sublinha Moura, foi o caso das tendências *caravaggescas*, na combinação de luz e sombra intensamente dramática, que desencadearam uma corrente pictural, designada de “pintura tenebrista”, por toda a Europa (Moura, 1986:122).

Este novo modelo, protobarroco, nasce na conturbada conjuntura portuguesa, e conduziu à decadência e ao esgotamento repetitivo dos modelos maneiristas do século precedente. Nesta primeira geração modernista, “com as suas virtudes e deficiências, novidades e pontos de confluência, valores de renovação e limitações”, inclui-se a obra de Baltazar Gomes Figueira. Na “segunda geração” de produção tipicamente barroca ocupará lugar de relevo a sua filha, Josefa de Ayalla (Serrão, 1989:185).

As encomendas da arte eram essencialmente religiosa e pautavam-se pela “força repressiva do sistema contrarreformista dominante, (...) utilizando a pintura como grande arma doutrinária da propagação ideológica” (Serrão, 1989:190). No entanto, assistimos ao alargamento dos temas na pintura de género – retrato, paisagem e natureza-morta. Destes últimos terá sido o retrato o que mais prosperou na época, ampliando o mercado para a burguesia e não se limitando, portanto, à tendência exclusiva da nobreza e do clero. No entanto, manteve a linguagem tradicional portuguesa que “se afasta do aparato mundano e cortesão da pintura castelhana” (Serrão, 2009:84).

Já nos géneros de paisagem e natureza-morta deparamo-nos com a incontornável figura de Baltazar Gomes Figueira. Certo é que não se limitou aos géneros e, no entender de Serrão, no que se refere às nove telas da igreja de Nossa Senhora da Ajuda em Peniche - “com Baltazar, a pintura barroca portuguesa adquiriu o seu primeiro nível de internacionalização” (Serrão, 2009:99). A sua filha, conhecida como Josefa de Óbidos, foi sua seguidora e, depois de ter aprendido as suas fórmulas, personalizou-as com a sua ingénua inocência provincial, isenta de academismos. Absorvendo “a construção tenebrista dos espaços com desenho ao natural e a modelação luminosa ao gosto do Barroco peninsular” (Serrão, 2009:108) das obras que tinha à vista, de seu pai e de Reinoso.

O isolamento e a crise resultantes da guerra da restauração registam-se na decadência que a pintura da segunda metade do século imortalizou. Todo o decadentismo está patente na obra dos pintores ativos, como Marcos da Cruz (c. 1610-1683) e Bento Coelho (1620-1708), que só no dobrar para a centúria seguinte, pela mão de António de Oliveira Bernardes, é superado (Serrão, 2009:112).

3.2 A natureza-morta como gênero autônomo

A natureza-morta, *bodegón*³ em castelhano, é um gênero pictórico cuja representação remonta à Antiguidade clássica “mas que ganhou popularidade especial na Europa a partir dos finais do séc. XVI, podendo-se considerar um dos gêneros mais apreciados durante a época barroca” (Calado, 2009:196).

Uma das grandes razões da exploração deste tema reside na conjuntura da época barroca: em consequência da reforma protestante e da contrarreforma nasce a necessidade de afirmação de ambas as partes. O “furor iconoclasta protestante” (AA.VV., 1999:10) origina uma panóplia de novos temas, em alternativa aos tradicionais conteúdos religiosos, e no contexto da contrarreforma, a natureza-morta torna-se cúmplice da alegoria e da simbologia. Embora



Fig.1: Natureza-morta de Caravaggio, Milão, Biblioteca Ambrosiana.

já bastante explorados, principalmente no período helenístico em mosaicos e frescos, mas nunca como gêneros independentes, natureza-morta, paisagem e pintura de gênero conquistam esse novo estatuto no final do século XVI. No entanto, não há unanimidade sobre qual terá sido o pintor que executou a primeira pintura de natureza-morta do século XVII. Janson (1992:535) refere que terá sido Pieter Aertsen (1508-1575), e seus contemporâneos, a estabelecer a natureza-morta como gênero. Para outros, “A cesta de frutos” de Caravaggio (1571-1610) terá sido a primeira obra do gênero a ser concebida (figura 1).

Orozco Díaz (1989) apresenta-nos uma outra razão para o surgimento durante o período barroco, do tema da natureza-morta. Relaciona-se com a ampliação da representação dos objetos, na procura do pictórico e da expressão não antropomórfica. Este aspeto deve ser entendido como reação ao estilo clássico que instituiu como tema fundamental a representação da figura humana, depreciando o acessório da natureza e do artificial. Note-se que o ponto de partida esteve no classicismo, como quase todas as formas do Barroco, mas destaca a parte do conjunto, isolando-a da realidade da composição.

Revela-nos, ainda, que podemos ter naturezas-mortas com distintos objetivos: pelo estudo da representação esgotada em si própria, ou mesmo com todo o verismo e objetividade representar o quotidiano e vulgar enobrecendo-o com dimensão religiosa. É a grande diferença entre o *bodegón* ascético, em que o artista anota as belezas e perfeições querendo ressaltar não só a visão externa, mas a essência e o íntimo sentido de criar a

³ Termo derivado de *bodega*, que significa taberna. Denomina pintura cuja temática representa elementos comestíveis.

natureza, que quase convidam à abstinência – explorado principalmente pelos espanhóis; e o *bodegón* que surge no contexto flamengo, que inversamente, excitam a gula.

A literatura é grande influenciadora da produção plástica, sendo muito comum deter o papel de precursor da inovação artística. O período Barroco e a produção de naturezas-mortas não são exceções: “o barroquismo impôs-se no literário quando o classicismo perdura ainda na plástica”(Orozco, 1989:20). O que ainda mais nos justifica o facto de a pintura deste género não ser uma “pintura de aparências, mas sim uma realidade essencial, de uma corporeidade e tangibilidade superior à mesma natureza, e ademais com um sentido transcendental que supera muitas formas vazias da pintura classicista”(Orozco, 1989:21).

De menor importância não será o progresso das ciências naturais que se verificou na centúria de seiscentos, em que “este novo olhar sobre a natureza é também a resposta à nova atitude da ciência, dando à experiência um lugar fundamental, preocupada com a análise dos fenómenos e das coisas, com a observação atenta do pormenor” (Goulart, 1997-98:304).



Figs.2 e 3: Bodegón com cerejas de Blas de Ledesma, Atlanta, High Museum of Art ; e natureza-morta de Josefa de Ayalla, pormenor, Lisboa, coleção particular.

Em Espanha, os seus precursores foram Blas de Ledesma, cuja única obra assinada é um *Bodégon* com cerejas (figura 2), atualmente no High Museum of Art de Atlanta (Gonzalez, et al., 2008:99), e Sanchez Cotán um dos mais notáveis pintores de naturezas-mortas, “carregadas de realismo meticuloso e escuridão impenetrável” (Janson, 1992: 535).

O facto de a natureza-morta se ter tornado um género independente modernizou também o estatuto do pintor no que respeita à sua autonomização, face à Igreja e corte. Deste modo, produz estes géneros sem pedido prévio e, por isso, criando liberto dos cânones ou exigências da Igreja e da aristocracia. Através do “manifesto” de 1612, subscrito por, ainda, pintores maneiristas, foi conseguida a libertação face aos vínculos das agremiações corporativas, passando a pintura ser uma prática liberal e nobilitada (Serrão, 1989:190).

No entanto, os estilos foram divididos categoricamente, sendo que a natureza-morta se encontra abaixo da já menos considerada pintura de paisagem. Segundo o *Tratado da Imitação das Bellas Artes*, de António Ribeiro dos Santos, quem pinta natureza-morta é designado “pintor decorativo - o ornatista e o florista que copia flores do natural ou forma vistas artificiais de flores e grotescos”(AA.VV., 1999:15). Este menosprezo refletia-se, também, no preço médio dos quadros, sendo que este género desvalorizava em cerca de dois terços relativamente às categorias principais: História Profana e Sacra (AA.VV., 1999:15).

4. BALTAZAR GOMES FIGUEIRA E JOSEFA DE AYALLA

Baltazar Gomes Figueira, quarto e último filho do casal Paulo Gomes Figueira e Luísa Lopes, nasceu em Óbidos no ano de 1604. Sabe-se que por volta dos 21 anos terá partido para a Andaluzia integrado num contingente militar em Cádiz. No biénio de 1626-28 já se encontrava a trabalhar como dourador numa oficina (Pinto, 2010, 13). E é como pintor que se designa profissionalmente na documentação que atesta o seu casamento com D. Catarina Camacho de Cabrera Romero, celebrado em 1629, em Sevilha – “a pátria dos mais importantes pintores do barroco espanhol” (Janson, 1992:535).

Cinco meses depois, em 1630, nasce a primeira filha do casal – Josefa de Ayalla - apadrinhada pelo conhecido pintor Francisco Herrera – el viejo (1590-1656). Primeiro mestre de Velásquez (1599-1660) ainda que por apenas um ano. Herrera – el viejo, terminara, por esta altura, a série de pinturas da igreja do colégio de São Boaventura em Sevilha que realizou em parceria com Francisco de Zurbarán (1598-1664). Terá sido neste círculo, completado ainda por Juan de Castillo (1590-1657), que Baltazar Figueira se iniciou e amadureceu enquanto pintor, trazendo consigo influências bastante vincadas principalmente das naturezas-mortas de Francisco de Zurbarán. Aprendizagem que culminou em 1631 com a aprovação no exame do Grémio dos pintores de Sevilha (tendo por examinadores Miguel Guelles, Francisco Varela e Jacinto de Zamora) onde foi adjetivado de hábil e suficiente nos géneros do dourado e estofado e autorizado a abrir oficina e ensinar discípulos (AA.VV., 2005:30).



Figs. 4 e 5: São José e o Menino – Francisco Herrera el Viejo, Madrid, Fundación Lazáro Galdiano ; São José e o Menino, Josefa de Ayalla, Museu Nacional de Arte Antiga, respetivamente.

A estadia tardaria por mais três anos, registando-se o envolvimento de Baltazar em desacatos e incumprimento de contratos, que resultaram na sua prisão. Em 1633, Baltazar regressa a Portugal com a sua família. Instalou-se em Óbidos assumindo a sua profissão enquanto pintor, crescendo em encomendas. Chegando mesmo, como documentalmente se atesta (AA.VV., 2005:30), a pintor da Casa de Bragança e avaliador de obras de luxo, o que reforça a sua popularidade.

Segundo o Livro dos defuntos da Misericórdia, aos 27 dias de Dezembro de 1674 Baltazar é enterrado na igreja de São Pedro de Óbidos na qualidade de irmão de primeira condição da Misericórdia (AA.VV., 2005:22).

Josefa de Ayalla batizada em Sevilha, em Fevereiro de 1630, cresce entre telas e pincéis, com a sorte de um seio familiar particularmente abonado pelas artes. Josefa foi pioneira como mulher pintora em Portugal, embora não internacionalmente, como é o caso de Artemísia Gentileschi (1593-1652). Contudo tinham algo em comum: serem ambas filhas de pintores (Pinto, 2010:17).

Do rasto que deixou sabe-se que, pelo menos, a partir de 1644, esteve em Coimbra, no convento agostiniano de Sant'Ana e interna no convento de Semide, onde terá executado a buril as suas primeiras estampas conhecidas, Santa Catarina e São José (AA.VV., 2005:23). Assina e data em 1647 a sua primeira pintura - "Casamento místico de Santa Catarina"- presentemente no Museu Machado de Castro. Em 1653 já existem referências que se encontra em Óbidos, de onde, com base na informação disponível, não parece ter voltado a sair. Manteve a sua atividade entre Peniche, Bombarral, Foz do Arelho, Alcobaça, etc.

As últimas pinturas por si assinadas datam de 1684, ano em que terá falecido aos 22 dias de Junho, tendo sido enterrada na Igreja de São Pedro, diante do altar de Nossa Senhora do Rosário (AA.VV., 2005:25).

Embora alvo de críticas depreciativas, pelo tratadista português Félix da Costa Meesen em 1696, a obra de Josefa foi disputada nos séculos XVIII e XIX pelo colecionismo nacional, enriquecendo as colecções privadas e as grandes galerias, como é o caso do conjunto em estudo. Esta disputa prestigiou-a de tal forma que acabou por suplantar a figura de seu pai. A obra paterna chega, inclusivamente, a ser confundida com a de Josefa, tendo sido em 1922 identificada em Peniche a primeira obra assinada por Baltazar. No entanto, não despertou interesse pela crítica e manteve-se apenas conhecido pelo facto de ser pai de Josefa e não por mérito próprio. Mesmo em 1985, com a descoberta de uma tela assinada por Baltazar numa colecção francesa (hoje no Museu do Louvre) não foi iniciada a investigação adequada tendo em vista a caracterização formal e técnica da obra da "escola de Óbidos" que continuava totalmente atribuída a Josefa.

O legado de Baltazar Gomes Figueira na obra de Josefa será ainda continuado pelos seguidores de sua filha, cujas obras também lhe estiveram erradamente adstritas, como são exemplo as obras do seu cunhado, pintor de decoração brutesca, do seu irmão, ativo pintor-dourador em 1664 e, outros continuadores da periferia de Óbidos (AA.VV., 2005:18-19).



Fig. 6: Agnus Dei – Francisco de Zurbarán. Primeira metade do século XVII, Madrid, Museu do Prado.



Fig. 7 e 8: Pormenor de Natureza-morta com cordeiro e peças de caça, Museu de Évora; e, Pormenor de Cordeiro Místico, Museu de Évora; respetivamente.

5. O MUSEU DE ÉVORA E A HISTÓRIA DAS PINTURAS

As pinturas em estudo, que apresentaremos seguidamente, integram a coleção de Pintura do Museu de Évora.

A origem da diversificada coleção do Museu deve-se em parte ao espólio de Arte, Arqueologia e Naturália de D. Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas (1724-1814). Bem como ao legado, principalmente arqueológico e de artes decorativas, dos extintos conventos das ordens religiosas em 1834 e da expropriação de bens do Cabido da Sé – a destacar o retábulo flamengo do altar-mor.

A coleção atinge as vinte mil peças, enquadradas nas diversas categorias, mas com especial relevância para a pintura, a escultura e arqueologia. “Além do valor estético e a importância histórica de muitas obras, é condição única no panorama dos museus em Portugal, o facto do seu núcleo principal ter origem numa coleção setecentista de grande diversidade e abrangência, organizada por Frei Manuel do Cenáculo.”⁴A esta juntaram-se donativos preciosos e retábulos provenientes dos vários conventos da cidade (São Francisco, Cartuxa, Espinheiro, São Domingos e Santo António dos Capuchos) (Espanca, 1949:447) após a morte do mentor.

Segundo Espanca (1966), a coleção de arqueologia de Frei Manuel do Cenáculo terá sido trazida do *Museu Pacense* de Beja, onde aquele deteve o Bispado desde 1770, até ser nomeado Arcebispo de Évora em 1802. Já em Évora, este núcleo arqueológico esteve agrupado no Templo Romano, ainda fechado como casa-forte. “Liberto este monumento das paredes adventícias medievais, em 1871” (Espanca, 1966:118), foi transferido para o Palácio de D. Manuel, sob o título *Museu do Cenáculo* até 1881. Quando o espaço foi transformado em casa de espectáculos, juntou-se, então, à Pinacoteca do Cenáculo na Biblioteca Pública.

A Pinacoteca (figura 9), ou “as antigas coleções de pintura da livraria” (Serrão, 1949: 443), de Frei Manuel do Cenáculo formam o interessante fundo geral de pintura do Museu de Évora. No que respeita aos exemplares com temática religiosa, as pinturas seriam pertencentes à Universidade e aos seus dependentes conventos. Já os painéis de fundamento profano seriam pertença pessoal de



Fig.9: A antiga Pinacoteca da Biblioteca Pública de Évora. Onde se vê o quadro Sagrada Família de Josefa de Ayalla.

⁴ <http://museudevora.imc-ip.pt/> consultado dia 23 de Setembro de 2011.

Frei Manuel do Cenáculo, não se limitando à oferta nacional: “Em várias cidades europeas agentes seus procuraram comprar retábulos interessantes de autores célebres e alguns, realmente de mérito absoluto enriqueceram notavelmente o Museu” (Espanca, 1949:443). No entanto, algumas das melhores destas obras de pintura estrangeira foram pilhadas pelo exército de Loison em Julho de 1808 (Espanca, 1949:444).

Decisivamente, o Museu de Évora só seria criado após a implantação da República, por decreto de 1 de Março de 1915, sob a designação de Museu Regional de Évora. No entanto, o “edificado apenas é ocupado para museu na sua totalidade em 1929” (AA. VV. 2011:11), (figura 10).



Fig.10: Fachada do Museu de Évora após reinauguração em 2009.

6. AS PINTURAS OBJETO DE ESTUDO

6.1. Identificação das pinturas para proposta de divulgação

As oito pinturas são propriedade do Museu de Évora, criado por decreto em 1 de Março de 1915, tutelado pela Direcção Geral do Património. Segundo o “Inventário e Gestão de Coleções museológicas – Matriz”, incluem-se na super-categoria *de Artes Plásticas, Artes Decorativas, etc.*, e são categorizadas em *Pintura*.

Em primeiro lugar abordaremos a pintura datada e assinada pela pintora Josefa de Ayalla – “Ceia da Sagrada Família” - sendo por isso o quadro referência do estudo posteriormente apresentado. Seguidamente a “Natureza-morta com cordeiro e peças de caça” e “Cordeiro Místico” que farão parte, também, do estudo e da proposta museográfica. Posteriormente, abordaremos as restantes naturezas-mortas que fizeram parte do estudo integral de caracterização material realizado pelo centro HERCULES.

6.1.1 Quadro E: Ceia da Sagrada Família



Fig. 11 e 12– Frente e verso da pintura.

Autoria: Josefa de Ayalla

Assinatura: “Josefa em Óbidos 1674”, (figura 13)

Técnica: Óleo s/ tela

Dimensões: 98,8 x 87 cm

Dimensões com moldura: 101 x 100 cm

Nº de inventário: ME 618

Identificações anteriores: nº50 por António Francisco Barata em 1890⁵; nº198 – “A família sagrada ceiando. Quadro bastante original no assumpto e na maneira, estudo de luz que parte d’uma vela, sobre a mesa, iluminando principalmente o menino”, por Gabriel Pereira em 1903⁶; nº21 – “A Cea do Menino, S. José e Nsa. Sra.”, por Túlio Espanca (1949).

Descrição: A pintura representa uma ceia divina. De pé, à esquerda, o Menino Jesus, vestido com uma túnica carmim e manto azul, abençoa a refeição. Ao centro, de mãos postas e a olhar para o seu Filho, a Virgem Maria, veste uma túnica vermelha e tem na cabeça um longo véu. S. José, sentado á direita, é representado de perfil. Tem as mãos postas em oração e veste uma túnica cinzenta e, caído sobre o colo, um manto amarelo. Sobre a mesa, redonda, coberta por uma toalha branca, espalham-se diversos elementos: um pão, um prato de estanho com peixes, outro prato com dois rábanos ou duas cenouras; e um terceiro com meio melão. Ainda a terminar a composição uma faca, três singelas flores, um alto saleiro central e uma vela que ilumina *a la candela* toda a cena, deixando na escuridão o fundo sobre o qual se recortam iluminadas as figuras. A moldura é preta, debruada a dourado.

De “iniludíveis sugestões da gramática pictural sevilhana, veicula preciosismos intimistas aliados a uma execução esmerada, como se a encomenda fosse destinada, como deve ter sido o caso, a cliente prestigiado e de boas posses. (...) É obra maior, e que só por si coloca Josefa de Ayalla em plano de equivalência com a melhor pintura religiosa lisboeta do seu exacto tempo”(Serrão, 1991).

Intervenções de conservação e restauro: No arquivo⁷, do Museu de Évora, apenas se encontra um relatório de intervenção de conservação e restauro, efetuada em 2004. À época a pintura já se encontrava entretelada. Foram executados tratamentos de conservação como: fixações de policromia; limpeza do verso e da camada cromática; preenchimento de lacunas tanto a nível na camada cromática como na moldura; reintegração cromática; e aplicação de camada de proteção.

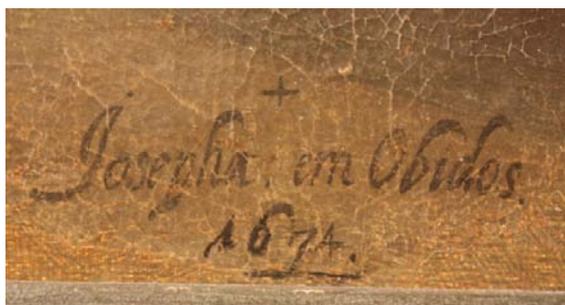


Figura 13: Pormenor da assinatura.

⁵ Inventário da pinacoteca de D. Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas em 1890, por Francisco Barata.

⁶ Pereira, Gabriel, “Colecção de desenhos e pinturas. Bibliotheca d’Évora em 1884, 1903.

⁷ Arquivo de Pintura do Museu de Évora, Armário 1, Gaveta 2.

6.1.2 - Quadro B: **Natureza-morta com cordeiro e peças de caça**



Figuras 14 e 15: frente e verso da pintura.

Atribuição: Baltazar Gomes Figueira. Foi previamente atribuída à sua filha Josefa de Ayalla, por Paul Guinard e Moura Sobral (Sobral, 1982:8). Atribuição justificada pela comparação direta entre o cordeiro deste quadro e o cordeiro do quadro apresentado seguidamente: “Cordeiro Místico”. Afirmou o referido autor que o cordeiro possui semelhanças formais indiscutíveis com as duas versões que Zurbarán realizou em 1630, o que revela um conhecimento *in visu* dos mesmos. Segundo Estrela o facto de a pintura ter sido, por diversas vezes, restaurada indicia o mau estado de conservação em que foi deixada, podendo, por isso, “ser considerada um trabalho antigo de Baltazar Gomes Figueira, provavelmente trazido de Sevilha, e por ele negligenciado ” (AA.VV., 2005:17). Serrão considera ainda que “a complexidade compositiva, de forte carácter simbólico (...) mostra um mundo mais elaborado que a singeleza e imediatismo ornamentais do «receituário» de Josefa. Aliado a estas características (...) o quadro mostra perícias de desenho e luz, e um sentimento mais denso e compacto da modelação e cromatismo, que claramente divergem da típica estilização de Josefa” (Serrão, 1991). Após ter sido submetida a exame radiográfico, comparativamente com o “Cordeiro Místico” atribuído a Josefa de Ayalla, mostrou divergências fundamentais da forma de execução, tanto ao nível do desenho preparatório como a nível material.(Serrão, 1991:102).

Assinatura: Não tem.

Técnica: Óleo s/ tela

Dimensões: 102 x 131 cm

Dimensões com moldura: 116 x 145 cm

Nº de inventário: ME 1125

Identificações anteriores: nº 14 – “Quadro de caça e um cordeiro. Deve ser de João Pyl (?) (1609 – 1661)” por António Barata em 1890; nº 247 “Tela. Quadro de natureza-morta:

perdizes, patos, coelhos, lebre e um cordeiro, quadro que parece cópia do nº 225⁸, mas de execução inferior” por Gabriel Pereira em 1903.

Descrição: “Enquadramento, à janela, que reflecte uma via espanhola que radica em Sanchez Cotán” (AA.VV., 1999:29). Ao centro, um cordeiro morto com as quatro patas atadas. Penduradas na parte superior várias peças de caça – dois patos, duas perdizes, dois coelhos e uma lebre. Os animais destacam-se sobre um fundo negro e o enquadramento à sua volta está pintado em cinzento e, enquanto estas zonas estão pintadas de um modo homogéneo, os animais são pintados com grande pormenor e a luz que sobre eles incide destaca-os do fundo, em efeito claro-escuro.

Segundo Sobral, o *bodegón* transcende a realidade cuja aparência nos mostra. Se metaforicamente entendermos o cordeiro como símbolo cristológico, “prestes a ser imolado para a salvação da humanidade, então os objetos que o rodeiam não podem ser compreendidos unicamente em termos de natureza-morta realista.” Os coelhos e as lebres são símbolos quase universais da luxúria e em contexto cristão aludem ao significado oposto – o da castidade, enquanto as perdizes associam-se ao engano e à fraude (Sobral, 2004:11).

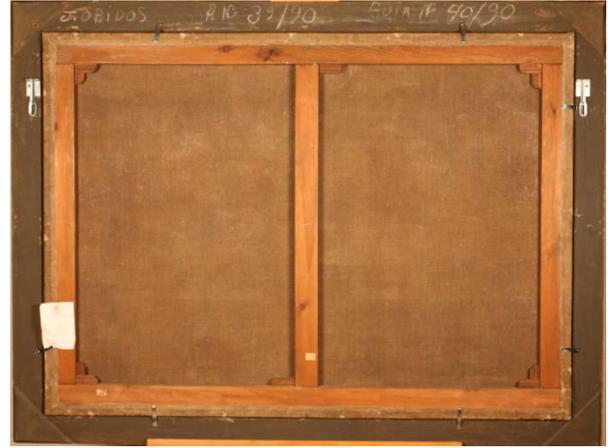
Intervenções de conservação e restauro: Na ficha da peça⁹ no Museu de Évora, está presente a informação que referencia uma intervenção no IPCR (cujo número de processo é 2192) em 1963, e apenas possui uma fotografia. Detém, também, um relatório de intervenção de 2004, no qual refere que a pintura já se encontrava entretelada. Foram realizados tratamentos de conservação nomeadamente: limpeza; preenchimento e nivelamento de lacunas, reintegração cromática e aplicação de camada de proteção. No reverso da moldura encontra-se escrito a giz o que nos parece ser o número de outro processo (número 40/90), precisamente no ano anterior à exposição “Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco”, onde figurou.

6.1.3 - Quadro J: **Cordeiro Místico ou Agnus Dei**

Atribuição: Josefa de Ayalla. No entanto, confrontando a bibliografia, Jorge Estrela afirma que “o Cordeiro com Floreiro do Museu de Évora copia o de San Diego [de Zurbarán] com total precisão (...) justaposição total que é impossível sem uma contemplação directa do original” (AA.VV., 2005:79). E, no catálogo de 1991 Vítor Serrão afirma que “a artista não copiou a versão de S. Diego, de Zurbarán, e sim alguma das versões portuguesas (...) dado ser improvável que Josefa tivesse alguma vez retornado a Sevilha” (Serrão, 1991:142).

⁸ Cordeiro místico atribuído a Josefa de Ayalla.

⁹ Arquivo documental de pintura: Armário 2, Gaveta 2.



Figuras 16 e 17: frente e verso da pintura.

Assinatura: Não tem.

Técnica: Óleo s/ tela

Dimensões: 87 x 116 cm

Nº de inventári: ME 1126

Identificações anteriores: nº66 “Cordeiro Pascal de Josefa d’Ayalla, ou de Óbidos. Bem pintado.” Por António Barata em 1890; nº225 – “Cordeiro pascal, em medalhão, com flores. O cordeiro, especialmente a lã, superiormente pintado. Atribuído a Josefa d’Óbidos. Rackzinski refere-se a este quadro” por Gabriel Pereira; nº36 “Cordeiro – Josefa d’Óbidos” por Túlio Espanca.

Descrição: Ao centro o cordeiro representado de patas atadas, na iminência da morte, está deitado sobre um tampo, rodeado de pétalas de flores. Está envolvido numa cartela cingida de uma grinalda floral composta por jasmims, margaridas, malmequeres, rosas, espigas e uvas que entrelaçam simbolismos marianos e eucarísticos. Sob a mesa a legenda: “OCCISUS AB ORIGINE MUNDI”.

Fundem-se nesta pintura as influências *zurbaranesca* e os modelos decorativos flamengos.

Intervenções de conservação e restauro: No arquivo documental do Museu de Évora¹⁰, constam referências a três processos do IPCR: nº2184 de 1963, à imagem do anterior não contem informação, apenas uma fotografia; nº9/85, no qual se refere que a pintura já estava entretelada; nº 39/90, no qual terá sido apenas alvo de uma limpeza de poeiras para figurar na exposição “Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco”. Consta ainda um relatório de intervenção de 2004, onde referencia que já se encontrava entretelado a cera e o estrato pictórico oxidado. Foi removido e substituído o verniz oxidado.

¹⁰ Arquivo documental de pintura: Armário 2, Gaveta 2.

6.1.4 – Quadro síntese da história das atribuições

Obras Bibliografia	Cordeiro Místico ME1126	Natureza-morta com cordeiro e peças de caça ME1125
António Barata , <i>Inventário da pinacoteca de D. Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas</i> , 1890.	Nº 66 - <i>Cordeiro Pascal de Josefa d’Ayalla, ou de Óbidos. Bem pintado.</i>	Nº 14 - <i>Quadro de caça e um cordeiro. Deve ser de João Pyl (1609 – 1661)</i>
Gabriel Pereira , <i>Colecção de desenhos e pinturas. Bibliotheca d’Évora em 1884</i> , 1903.	nº225 – <i>Cordeiro pascal, em medalhão, com flores. O cordeiro, especialmente a lã, superiormente pintado. Atribuído a Josefa d’Óbidos.</i>	nº 247 “ <i>Tela. Quadro de natureza-morta: perdizes, patos, coelhos, lebre e um cordeiro, quadro que parece cópia do nº 225 mas de execução inferior.</i>
Túlio Espanca , <i>As antigas colecções de pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos extintos Conventos de Évora</i> , 1949.	nº36 - <i>Cordeiro – Josefa d’Óbidos.</i>	–
Luís Moura Sobral , <i>Três bodegones do Museu de Évora</i> , 1982.	–	Josefa de Ayalla
Vítor Serrão , <i>Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco</i> , Catálogo da Exposição, 1991.	Josefa de Ayalla	Baltazar Gomes Figueira
<i>Baltazar Gomes Figueira – o pintor que nos paizes foi celebrado – Catálogo da exposição</i> , 2005.	Josefa de Ayalla	Baltazar Gomes Figueira

6.2 Identificação das restantes obras

As restantes cinco obras, como dissemos, fazem parte do estudo mais completo, ainda inédito, levado a cabo pelo Centro HERCULES.

6.2.1 Natureza-morta com peixes, camarões e perna de cordeiro



Figuras 18 e 19: Frente e verso da pintura.

Atribuição: Baltazar Gomes Figueira. Já esteve atribuída à sua filha Josefa de Ayalla, tendo sido a atribuição revogada e justificada por Vítor Serrão: “(...) a natureza-morta com peixes, revela um conhecimento profundo dos valores simbólicos-emblemáticos caros à pintura erudita do Siglo d’Oro que só com dificuldade poderíamos vincular ao mundo de Josefa, muito mais decorativa nos seus bodegones de dedicado enlevo feminino, de gracioso sentido doméstico senão freirático no aconchego do objeto vivo” (AA.VV., 2005:39). Estrela aponta como principal razão para a atribuição a Baltazar o ambiente sevilhano que transparece, e “o facto de parecer um pendente de uma outra seguramente dele [Baltazar] – Cordeiro com peças de caça, anteriormente apresentada, e a coincidência de certos elementos (ruivo, camarões) presentes noutros quadros pertencentes ao autor proposto” (AA.VV., 2005:169).

Assinatura: Não tem.

Técnica: Óleo s/ tela

Dimensões: 103 x 131 cm

Nº de inventário: ME 836

Identificações anteriores: nº 16 “Quadro de peixes. Talvez de Morgado de Setúbal, José António Benedicto da Gama Barros” por António Barata em 1890; “nº249 – Tela. Peixes, camarões, etc.” por Gabriel Pereira, 1903; nº 206 por Túlio Espanca, 1949.

Descrição: Nesta natureza-morta, as peças encontram-se enquadradas numa janela, sobre um fundo escuro. Da parte superior, pendem vários peixes separados em pequenos intervalos e da parte inferior, pousados sobre o parapeito vemos, da esquerda para a direita, um prato raso de louça azul e branca recheado de camarões, um alguidar de barro com peixes, em frente do qual está um cutelo e uma perna de borrego que apresenta

vários golpes. A luz incide do lado direito, realçando o volume das peças, que contrastam com o fundo negro.

Intervenções de conservação e restauro: estão presentes, na documentação¹¹ da peça no Museu de Évora, dois relatórios de intervenção. O mais antigo data de 2000, no qual ainda foi possível observar a tela original “tela fina de textura em tafetá, de trama aberta”, mas que se encontrava bastante degradada, tendo sido, por isso, entretelada. Foi executada limpeza do verniz oxidado, o preenchimento de lacunas, a reintegração cromática, a aplicação de nova camada de proteção e a substituição de grade. O mais recente data de 2007, no qual foram retocadas algumas lacunas, e elaborado o tratamento da moldura.

6.2.2 Natureza-morta com aipo e marmelo



Figuras 20 e 21: Frente e verso da pintura.

Atribuição: Baltazar Gomes Figueira ou Josefa de Ayalla. Moura Sobral (1982:7) defendeu a tipicidade da linguagem desta pintura como originária do círculo de Sánchez Cotán. Argumentos como frontalidade, simetria, estrutura piramidal, o tema do cardo e o hábito de dependurar frutos “parece terem-se originado nas obras de Sánchez Cotán”. No catálogo de 1991, Vítor Serrão segue os argumentos apresentados por Moura Sobral. Em 1999 (AA.VV., 1999:27), Caetano desperta para a relação deste quadro com um outro da pintora, onde aparecem exactamente os mesmos elementos, “iguais ao quadro de Évora, quer no tratamento, quer na iluminação”, refutando assim a atribuição ao círculo de Sánchez Cotán e retomando a inicialmente proposta: Josefa de Ayalla.

Já no catálogo da exposição de Baltazar em 2005 (AA.VV., 2005:68-69), Jorge Estrela atribui a pintura a Baltazar bem como a outra pintura com que Caetano a relacionou para fundamentar a retificação¹².

¹¹ Arquivo documental de pintura: Armário 1, Gaveta 4.

¹² No catálogo de 1999, a pintura com a qual se comparou a presente, está referenciada como sendo a nº43 da exposição de 1991, o que não se verifica. A pintura possui o nº 96.

Assinatura: Não tem.

Técnica: Óleo s/ tela

Dimensões: 44,6 x 56,3 cm

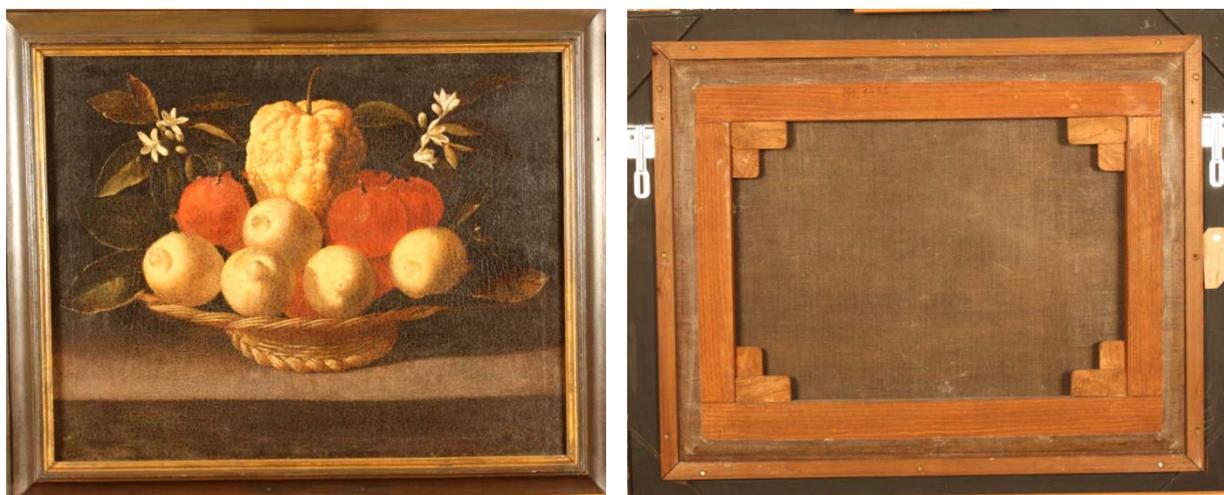
Nº de inventário: ME 1429

Identificações anteriores: Através dos inventários efetuados não se consegue encontrar correspondência com nenhum número, uma vez que existem mais que uma descrição de naturezas-mortas, mas sem especificação das frutas representadas ou das suas dimensões, como para os outros sete se verifica.

Descrição: Sobre um estrado, dispõem-se em forma triangular um prato central com cardo, enquadrado por laranjas, à esquerda inteira e à direita apenas metade. Sobre o cardo suspende-se um marmelo. Toda a composição destaca-se dum fundo quase negro. A composição é sombria, sendo a paleta cromática muito reduzida – cinzentos, laranjas e amarelos.

Intervenções de conservação e restauro: Encontram-se no arquivo¹³ do Museu de Évora referências a dois processos. O mais antigo data de 1964, com o nº 2216, onde não existe informação escrita, apenas uma fotografia, à semelhança dos anteriores. E um segundo de 1988, registando que seguiu para restauro no IPCR, onde terá sido intervencionada, a fim de integrar a exposição “Josefa de Óbidos e o tempo do Barroco” realizada em 1991. Na sequência desta intervenção terá sido entretelada.

6.2.3 Natureza-morta com citrinos



Figuras 22 e 23: Frente e verso da pintura.

Atribuição: Josefa de Ayalla. Segundo catálogo de 1991 (Serrão, 1991:33), “as qualidades de pincel e as displicências de composição aliam-se, no quadro provinciano de referências da pintora, para um resultado de sentido meramente decorativo, destinado certamente à clientela estremenha.” Caetano segue a atribuição a Josefa justificando ser “possível

¹³ Arquivo documental de pintura: Armário 2, Gaveta 3.

constatarmos a repetição do motivo em pelo menos duas outras pinturas, ambas mais complexas, da oficina da pintora” (AA.VV.,1999:30). Refere ainda que no inventário de bens de Baltazar é descrito um fruteiro de limões, que poderá ser o mesmo. Já no catálogo de 2005 (AA.VV., 2005:69), Estrela identifica a pintura como sendo de Baltazar justificando que “as telas austeras e simétricas são necessariamente de Baltazar enquanto as de Josefa, mais tardias e provavelmente executadas depois de 1670, reflectem uma animação irregular, distribuições caprichosas, (...) na medida em que se vai libertando da aura inspirativa paterna.” Quando considerada *pendant* da pintura *Natureza morta com bolos e flores* “estamos perante uma significação oculta que contrapõe a futilidade dos prazeres da vida ao amargo (...) em que a agrura se transmuta em paz através das flores de laranjeira, plantas da Virgem, e símbolos de purificação e de eternidade”. Estrela revela ainda que o facto de no inventário dos bens de Frei Manuel do Cenáculo estar referenciada como obra de Josefa poderá estar relacionado com o progressivo esquecimento de Baltazar (AA.VV., 2005:69-70).

Assinatura: Não tem.

Técnica: Óleo s/ tela

Dimensões: 47 x 57,5 cm

Nº de inventário: ME 1451

Identificações anteriores: nº 139 do Inventário de António Barata, em 1890; nº136 - “Tela. Cabaz com fructas e flores” por Gabriel Pereira, em 1903.

Descrição: Sobre um estrado, à maneira andaluza, um cesto de vime com limões, laranjas, outros frutos e flores ocupa centralmente a pintura. Trata-se de uma composição bastante colorida que sobressai em contraste com o fundo, pintado de negro, num jogo de claro-escuro de recorte discreto em que a luz parte de um ponto no lado esquerdo, põe em evidência a textura dos frutos.

Intervenções de conservação e restauro: à semelhança da pintura anterior, encontra-se no arquivo¹⁴ referência ao processo nº 38/88, dando entrada no IPCR para intervenção a fim de figurar na exposição “Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco”.

¹⁴ Arquivo documental de pintura: Armário 2, Gaveta 3.

6.2.4 Natureza-morta com bolos



Figuras 24 e 25: Frente e verso da pintura.

Atribuição: Josefa de Ayalla. Segundo catálogo de 1991 “ é obra característica de Josefa, mesmo nas displicências de desenho e na dureza das transposições de luz e de sombra, que permitem reconhecer o seu mundo de referências e de possibilidades plásticas” (Serrão, 1991:152). No catálogo de 1999 (AA.VV., 1999:31), segue-se em concórdia com a atribuição fundamentada anteriormente. No catálogo de 2005 (AA.VV., 2005:69), como vimos para a pintura anterior, Estrela revoga a atribuição a Josefa e rectifica como obra de seu pai, utilizando as mesmas justificações anteriormente referenciadas.

Técnica: Óleo s/ tela

Dimensões: 47 x 57,5 cm

Dimensões com moldura: 59 x 70 cm

Nº de inventário: ME 1452

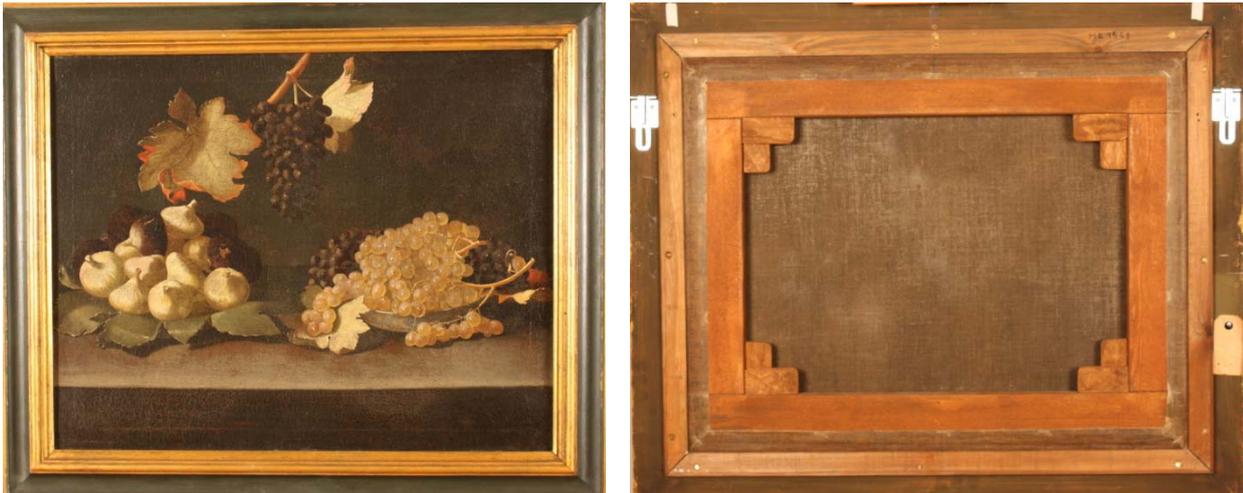
Identificações anteriores: nº 135 – nº133 por Francisco Barata em 1890; “Tela. Fruteira com doces e flores; curioso, parece pintura do século XVII” por Gabriel Pereira em 1903.

Descrição: O centro da composição é ocupado por fruteira de louça composto por gomos. No gomo central pode observar-se um escudo prelatício de cardeal. Dentro da fruteira encontram-se várias peças de doçaria regional e flores. Mais uma vez, à moda andaluza, assenta num estrado. Nesse estrado, a ladear a fruteira, estão caídas duas flores, estas que, certamente, não foram escolhidas ao acaso. Como nos diz Estrela “na linguagem das flores, a anémoma ficou ligada ao abandono e ao efémero e o narciso ao engano e à vaidade, conotações presentes na doçaria com o seu tributo à riqueza e ao mundo terreno” (AA.VV., 2005:69). Os três referidos autores evocam a atenção para o facto de estarmos perante *pendants*. Isto é, as duas últimas pinturas devem ser lidas como um conjunto, que alegoricamente, no dizer de Estrela: “estamos perante uma significação oculta que contrapõe a futilidade dos prazeres da vida ao amargo que mostra o seu pendant, Fruteiro

de Laranjas e Limões, em que a agrura se transmuda em paz através das flores de laranjeira, plantas da Virgem, e símbolos da purificação e de eternidade” (AA.VV., 2005:69).

Intervenções de conservação e restauro: à semelhança das anteriores¹⁵, é referenciado um processo nº39/88, mais uma vez para intervenção com vista a figurar na exposição “Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco” de 1991.

6.2.5 Natureza-morta com figos e uvas.



Figuras 26 e 27: Frente e verso da pintura.

Atribuição: Baltazar Gomes Figueira ou Josefa de Ayalla. Atribuída ao círculo de Josefa na exposição de 1949 consagrada à artista, realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, e por Paul Guinard em 1950 no seu livro “Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique”. Moura Sobral (Sobral, 1982:5) reconsidera esta atribuição e argumenta que “se distinguem da produção habitual de Josefa por uma maior qualidade de execução e, muito principalmente, por uma sobriedade totalmente ausente das naturezas-mortas mais conhecidas” da pintora. Revoga, desta forma, a atribuição do quadro a Josefa sugerindo a atribuição a um “tenebrista retardatário do círculo de Juan Fernández” (Sobral, 1982:7). Tanto no catálogo de 1991 (Serrão, 1991:264) como no de 1999 (AA.VV., 1999:32), os autores mantêm os mesmos argumentos revelados por Moura Sobral. No catálogo de 2005 Jorge Estrela (AA.VV., 2005:69) avança com a atribuição a Baltazar, como verificamos para os 3 exemplos anteriores – Bolos, Limões e Cardo, “todos com as mesmas dimensões e que denotam uma produção seriada provavelmente entre 1635 e 1645”.

Assinatura: Não tem.

Técnica: Óleo s/ tela

Dimensões: 45 x 56 cm

¹⁵ Arquivo documental de pintura: Armário 2, Gaveta 3.

Dimensões com moldura: 58,5 x 70 cm

Nº de inventário: ME 1541

Identificações anteriores: Nº 124 – “Tela. Figos e Uvas” por Gabriel Pereira em 1903.

Descrição: Um estrado sustém a composição, composta por figos e uvas. No lado esquerdo um prato redondo com figos brancos e negros, e no lado direito, um prato com uvas. Suspenso, ao centro, um cacho de uvas negras fecha a triangulação da composição. A luz incide sobre os frutos e folhas realçando-lhes a forma, contrastando com o negro do fundo.

Intervenções de conservação e restauro: Presença no arquivo¹⁶ do Museu de Évora de menção a dois processos de conservação: um primeiro de 1964 com nº2215, que não possui qualquer informação sobre o tratamento efetuado, apenas possui uma fotografia; e um segundo de 1988 com nº37/88, à semelhança das pinturas anteriores para figurar na exposição “Josefa de Óbidos e o tempo do Barroco” em 1991. A peça foi entretelada nesta última intervenção.

6.3 Relação das dimensões dos suportes das pinturas

Quando comparadas as dimensões das telas, apercebemo-nos que existem dimensões idênticas ou muito semelhantes, variando a altura entre 103 cm e 44,6 cm, e a largura entre 56 cm e 131 cm. Curiosamente é de assinalar que confrontando altura/largura dos suportes entre si, podemos agrupá-los em quatro grupos, segundo a semelhança. Correspondem *Natureza-morta com peixes e camarões* e *Natureza-morta com cordeiro e peças de caça*; *Natureza-morta com citrinos* e *Natureza-morta com bolos*; *Natureza-morta com figos e uvas* e, *Natureza-morta com cardo e marmelo*; *Ceia da Sagrada Família* e *Cordeiro Místico*. Ainda a referir que este último grupo possui apenas um dos lados idêntico, sendo 87 cm para a largura da primeira e 87 cm para a altura da segunda.

Estas considerações encontram-se resumidas no Gráfico 1:

¹⁶ Arquivo documental de pintura: Armário 2, Gaveta 4.

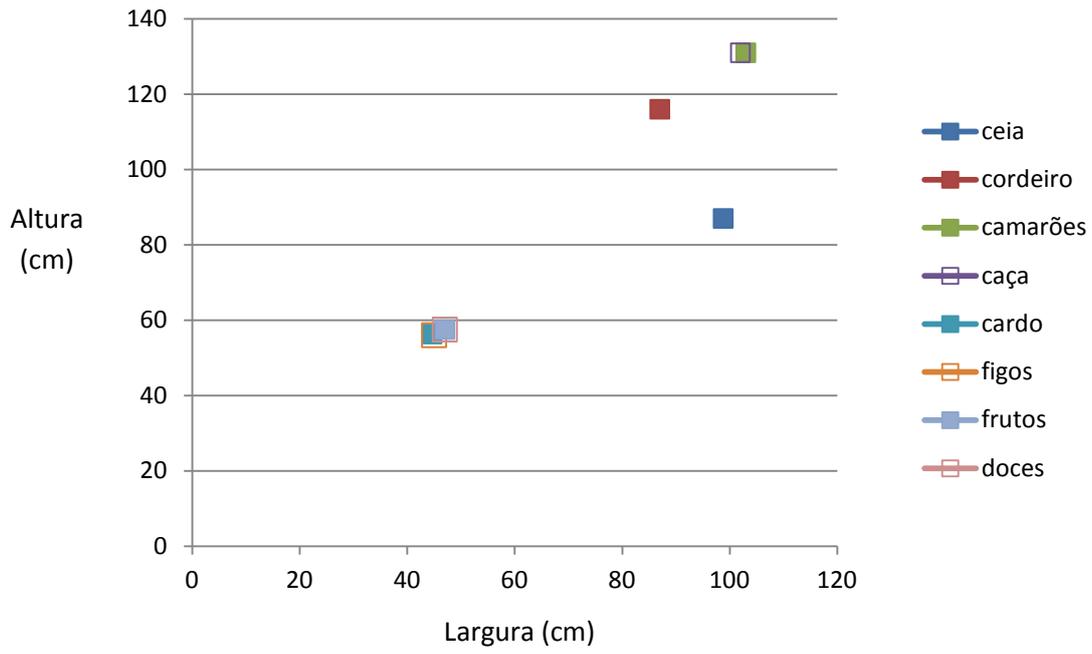


Gráfico 1: Relação altura/largura das oito pinturas.

7. ANÁLISE MATERIAL

Neste ponto do trabalho serão apresentados os dados experimentais obtidos durante a análise material das pinturas de Josefa de Ayalla e de Baltazar Gomes Figueira realizados no Laboratório HERCULES e no Instituto José Figueiredo. Os dados experimentais e a metodologia que lhe é inerente (recolha de amostras, montagem das amostras, diferentes análises, e interpretação dos espectros) não foram efetuados pela autora deste relatório mas foram por ela analisados e selecionados de forma a delinear uma proposta para divulgação do estudo, direcionada ao público em geral.

Apesar do estudo material ter incidido nas oito pinturas, anteriormente apresentadas, apenas irão ser aqui referidos os resultados obtidos nas pinturas “Ceia da Sagrada Família”, “Cordeiro Místico” e “Natureza-morta com peças de caça e Cordeiro”. A obra “Ceia da Sagrada Família” foi a escolha natural, já que é a única assinada pela pintora Josefa de Ayalla. Relativamente às outras duas obras, teve-se como critério de seleção o facto de partilharem o mesmo elemento central – o cordeiro. De semelhante fisionomia, os cordeiros detiveram papel preponderante para as diferentes atribuições nas investigações de cariz histórico-artístico enquanto a autoria das outras obras não tem sido consensual entre os historiadores de arte ao longo dos tempos.

Pretende-se com este trabalho dar a conhecer ao público em geral a metodologia usada para fazer a análise material de pintura de cavalete, as metodologias e técnicas analíticas utilizadas, sempre com o recurso às três obras selecionadas como exemplos de aplicação.

O estudo material efetuado não teve como objetivo impor-se à investigação de carácter histórico-artístico que há muito se desenvolve em torno deste conjunto de pinturas, como apresentámos. Teve antes, o objetivo de o complementar segundo uma perspetiva diferente ainda não explorada para este conjunto. O objetivo de ambas as investigações é, portanto, o mesmo, embora com caminhos e técnicas de investigação distintas: encontrar argumentos que visem a atribuição de autoria das sete pinturas não assinadas, nem datadas, do conjunto.

Pretendeu-se, em última instância, contribuir para a resolução da problemática de autoria e autenticidade das obras. Esta tipologia de estudo tem por finalidade a identificação dos materiais constituintes das obras e a consequente confrontação dos resultados. Tendencialmente, caracterizam-se os materiais tanto a nível dos suportes como a nível das sucessivas camadas constituintes da pintura. Destas últimas, fazem parte as diferentes camadas estratigráficas – preparação, desenho, e camada cromática.

Esta tipologia de estudo analítico, direcionado a objetos artísticos, é de extrema importância para a interdisciplinaridade com a história da arte, a história das técnicas e tecnologias, bem como para com a conservação e restauro, pois revela dados que com a simples observação são inatingíveis.

O acesso a informação dissimulada na luz visível coloca em evidência traços característicos do artista como o desenho, a forma de manipular os materiais e os próprios materiais empregues. Estes são extremamente úteis para a caracterização da técnica de

pintores e, por sua vez, para a resolução de problemas de autenticidade e datação. Para a conservação e restauro o seu proveito prende-se principalmente na realização de corretos diagnósticos, e conseqüente intervenção, tanto a nível de procedimentos como na escolha de materiais a utilizar nos mesmos, tendo em vista a sua reversibilidade e compatibilidade, bem como na identificação de intervenções anteriores de restauro a que as peças foram submetidas.

Os métodos analíticos frequentemente utilizados podem ser categorizados em exames de área e exames pontuais, ou ainda como exames destrutivos e não destrutivos.

7.1 Exames de área

Os exames de área baseiam-se em processos de interação de radiação eletromagnética com a matéria pictural, recorrendo-se a diferentes comprimentos de onda (figura 28)¹⁷ e conseqüente fotografia das imagens obtidas. Os métodos apresentados na tabela 1 não são considerados como métodos destrutivos, uma vez que não prejudicam os materiais que compõem as obras.

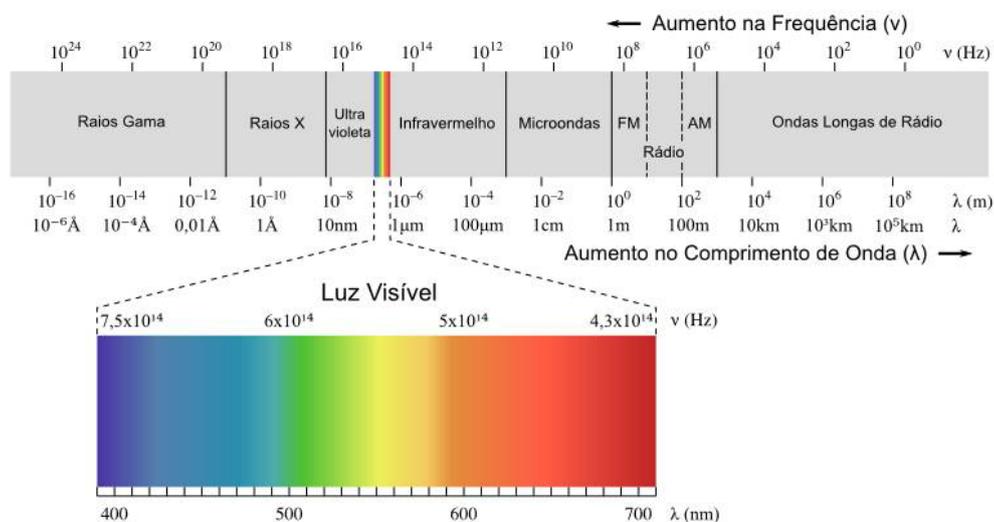


Figura 28: Espectro eletromagnético.

¹⁷ http://2.bp.blogspot.com/_JDeDgbdDHa0/S6u0wkYWu1I/AAAAAAAAARw/oCoXyp8gRus/s1600/espectro.jpg consultado no dia 20 de Fevereiro de 2012.

Tabela 1: Diferentes métodos de área e dados passíveis de recolha.

Comprimento de onda da radiação	Dados passíveis de recolha
Luz visível com recurso a ampliação (lupas, macrofotografia)	Ampliação de pormenores, textura da superfície, caracterização de técnica, distinção de intervenções de conservação e restauro.
Luz rasante visível	Textura da superfície: espontaneidade gestual, caracterização da técnica.
Radiação Ultravioleta	Estado de conservação mais superficial, existência de materiais posteriores, denunciados por diferentes fluorescências.
Radiação Infravermelha (fotografia e refletografia)	Informação sobre desenho subjacente.
Raios x	Pormenores do suporte, textura dos materiais, características de pincelada, sobreposição de elementos, incisões, alterações de intervenções anteriores, áreas de repinte.

Tabela 2: Exames de área efetuados nas obras em estudo e as motivações pelas quais foram efetuados:

Radiação	Objetivos
Luz visível (figuras 29 e 30)	Apenas como documentação gráfica.
Radiação Ultravioleta (figuras 31, 32 e 33)	Identificação de zonas de repinte, isto é, não originais, de modo a garantir zonas fidedignas para a recolha de amostras.
Radiação Infravermelha (figuras 34 e 35)	Embora tenham sido realizadas, não foram perceptíveis os desenhos subjacentes. O facto de não serem observados não significa a sua inexistência. A questão da não observação prende-se com limitações de deteção do mesmo, já que se relacionam com os materiais utilizados na sua execução. As condições ideais para a sua deteção são o terem sido realizados em preparações de coloração branca, que, como veremos mais adiante, nem sempre é o caso.

Como vimos, os exames de área, baseiam-se no princípio de que as diferentes camadas constituintes de uma pintura interagem de forma diferente consoante a radiação a que são expostas, sofrendo fenómenos de absorção, dispersão, transmissão e reflexão. Do contraste das interações dos diferentes materiais constituintes nasce a imagem que registamos e interpretamos. As interpretações são inúmeras e muito importantes principalmente para os estudos sobre os aspetos formais das obras, como resumimos no quadro anterior. No entanto, este estudo tem por objetivo não a análise formal das pinturas, uma vez que esse estudo já foi efetuado diversas vezes por distintos autores, como vimos anteriormente, mas sim a caracterização material dos diferentes constituintes das obras, com vista a identificar as diferentes materialidades de cada pintura.

Os exames de área foram, por isso, utilizados apenas para observação dos suportes e como importantes ferramentas de apoio para os exames de ponto a realizar.



Figs 29 e 30: Fotografias de pormenor da textura da lã dos cordeiros, Cordeiro Místico e Natureza-morta com cordeiro e peças de caça, respetivamente.

a) Deteção de repintes

O atual bom estado de conservação em que as pinturas se encontram deve-se em grande parte, às intervenções de conservação e restauro que foram alvo ao longo da sua vida; também devido ao facto de se encontrarem expostas com climatização monitorizada e estável.

Após a consulta dos relatórios das intervenções de conservação e restauro existentes, os quais observaram anteriores intervenções sem registo, sabemos que as perdas de policromia foram retocadas tanto através de métodos diferenciados de integração como de métodos miméticos. Estes últimos são muito difíceis de detetar já que, ao contrário dos métodos diferenciados, procuram a unidade cromática com o original não sendo destrincháveis do mesmo.

No entanto, impercetíveis à luz visível, quando expostos às radiações ultravioletas, os materiais presentes na obra têm intensidades de fluorescência diferentes, dependendo

da sua natureza e da sua antiguidade. Os materiais mais recentes, adicionados pelas intervenções de conservação e restauro, são menos fluorescentes que os antigos, diferenciando-se, portanto, como manchas mais escuras na imagem obtida.



Figuras 31, 32 e 33: Fotografias captadas com iluminação ultravioleta dos quadros em análise, onde se podem observar os diferentes níveis de fluorescência dos materiais. As manchas escuras denunciam os materiais recentemente adicionados em intervenções de restauro.

b) Suporte

Segundo os relatórios de intervenção disponíveis, todas as pinturas foram entreteladas, o que revela o mau estado de conservação que outrora sentiram, e por isso alvo de profundas intervenções o que impossibilita a caracterização dos suportes originais.

A única referência ao suporte original consta num relatório de intervenção do quadro “Natureza-morta com peixes e camarões”, no qual se lê o comentário acerca da tela original: “*tela fina em tafetá*”. O tafetá, cujo padrão é o mais simples, conjuntamente com a sarja, foi um dos tecidos geralmente escolhidos pelos pintores franceses e italianos do século XVII (Cruz, 1999, 29). Testemunhamos assim, a modernidade das pinturas objeto de estudo em relação aos principais pólos de pintura europeia da sua época.

Relativamente às grades originais, todas foram substituídas sem que haja referência, nos relatórios disponíveis, sobre este procedimento.

c) Desenho subjacente

O desenho subjacente é o projeto do artista para a obra final. Após a consecução do suporte, que definiu a forma, o tamanho e até a textura da superfície a receber a pintura, o pintor desenhava o que posteriormente iria pintar. Definia os contornos das figuras, dos objetos e dos fundos, as zonas de luz e sombra, e até, por vezes, indicações ou apontamentos escritos (acerca das cores a utilizar em determinada área, por exemplo).

O desenho é acima de tudo uma grafia individual tal como a escrita, o qual ao ser revelado, poderá fornecer grandes indícios para a caracterização de um pintor, oficina ou escola.

Os materiais e as técnicas utilizadas para a execução dos desenhos preparatórios são imensas e alteraram-se no decorrer dos séculos. Os desenhos podiam ser incisos na preparação através do recurso a ponta metálica – técnica recorrente dos artistas nórdicos desde o século XIV; traçados a seco ou a pincel, com recurso a tintas, grafite, carvão, sanguínea, etc; ou, ainda por transposição do desenho pelas técnicas do estezido ou como é o caso do recurso a quadrícula.

A camada de pintura mais superficial é opaca na parte visível do espectro eletromagnético, mas torna-se mais transparente aos comprimentos de onda entre os 780 e 2000nm. A refletografia de infravermelho consiste num método de exame de área que utiliza uma câmara com um detetor que capta a radiação refletida quando a pintura é iluminada por lâmpadas de tungsténio. Do contraste entre os materiais que refletem ou absorvem esta radiação nasce o refletograma.

No entanto, só é possível a deteção quando os desenhos tenham sido efetuados sobre um fundo branco (que reflete a radiação criando uma imagem clara) com um material rico em carbono (que absorve a radiação criando uma imagem negra). A observação fica ainda limitada se as camadas de policromia sobrepostas forem muito espessas ou se tiverem muito carbono.



Fig. 34 e 35: Refletografias de infravermelho das pinturas Cordeiro Místico e Natureza-morta com cordeiro e peças de caça, respetivamente.

Como podemos observar nas refletografias obtidas nas pinturas em estudo (figuras 34 e 35), estamos perante uma situação de limitação anteriormente descrita. Não foi possível observar o desenho subjacente às camadas cromáticas uma vez que a preparação utilizada não é de coloração branca, e por isso, absorve a radiação não criando os contrastes necessários das imagens obtidas por este método.

7.2 Exames de ponto

Apesar dos exames de área permitirem obter diversas informações importantes sobre a composição e a estrutura das pinturas, o acesso a um conhecimento mais vasto e preciso sobre as diferentes camadas que compõem a obra (nomeadamente a camada de preparação e a camada cromática) só pode ser alcançado através de métodos de análise química que, salvo raras exceções, exigem a recolha de amostras em vários pontos dessas obras.

A destrutibilidade dos métodos de análise relaciona-se, assim, com a necessidade da recolha ou não de amostras, uma vez que estas não voltarão a ser colocadas no local de onde foram retiradas - “entendendo-se por análises não destrutivas aquelas em que o ponto de análise fica inalterado após a medição” (Pladeval, et. al., 2008:7). No entanto, as dimensões de amostra são, para os casos de estudo em pintura, muito diminutas, ficando praticamente impercetíveis os locais de onde foram removidas. As exceções à recolha de amostras relacionam-se com a capacidade de certos equipamentos em recolher os dados sem recurso a amostra, sendo estes a sua portabilidade ou o facto de o objeto a analisar ser de diminutas dimensões cabendo nas câmaras de análise.

As amostras são pequenos fragmentos selecionados para a análise de uma quantidade maior de material (figura 36), devendo, por isso, ser representativas do todo que se pretende conhecer. O facto de se analisar apenas um fragmento ou área muito pequena e não a totalidade da obra a estudar (como acontecia para os exames de área) explica a denominação destes métodos como exames pontuais.

O número e a distribuição espacial das amostras a recolher deve ser uma decisão tomada com bastante cautela, pois a informação obtida através destas deve adequar-se aos objetivos do estudo. Deve ser considerado um momento privilegiado e aproveitado no sentido de obter a maior informação possível, para evitar futuras aquisições de amostras (Pladeval, et. al., 2008:9).

Para a obra de referência, como se observa na imagem (figura 37), foram retiradas com recurso a bisturi 18 amostras. O critério de seleção da distribuição das amostras prendeu-se com a destriça entre zonas de repinte e originais (obtidas através da iluminação com radiação ultravioleta), recolhendo-se apenas amostras de zonas originais. Em relação ao número, retiraram-se tantas amostras como cores passíveis de comparação com as outras duas obras: *Cordeiro Místico* e *Natureza-morta com peças de caça e cordeiro*. Iguais critérios foram utilizados para a recolha das amostras das outras duas obras, tendo sido retiradas 22 amostras para *Cordeiro Místico* (figura 38) e 13 para *Natureza-morta com cordeiro e peças de caça* (figura 39). Esta diferença substancial do número de amostras recolhidas entre as duas obras prende-se com o facto desta última ser dotada de um monocromatismo comparativamente à profusão cromática de *Cordeiro Místico*.

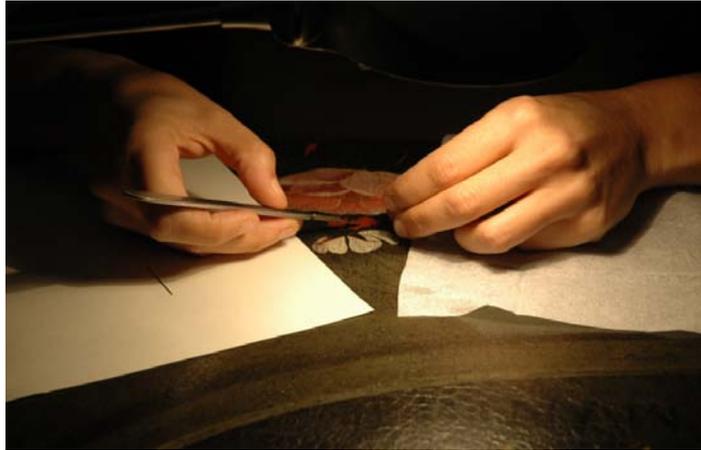


Figura 36: Recolha de amostra com bisturi na obra: *Cordeiro Místico*



Figura 37: Distribuição e número de amostras retiradas da obra de referência – Ceia da Sagrada Família.



Figura 38 – Distribuição e número de amostras recolhidas na obra *Cordeiro Místico*.



Fig . 39 – Distribuição e número de amostras recolhidas na obra *Natureza-morta com Cordeiro e peças de caça*.

Foram efetuados vários exames de ponto nas diferentes amostras com diferentes objetivos como pode ser observado na Tabela 3.

Tabela 3: Exames de ponto realizados no conjunto em estudo

Tipo	Dados passíveis de recolha
Microscopia ótica (anexo 13.1)	Estratigrafia das camadas, sua espessura e função; estrutura da preparação; tamanho das partículas dos pigmentos utilizados.
μ -FTIR (anexo 13.2)	Composição molecular de pigmentos, cargas, aglutinantes e vernizes.
μ -XRF (anexo 13.3)	Identifica qualitativamente os elementos químicos presentes nos diferentes pigmentos.
SEM-EDS (anexo 13.4)	Complementar da microscopia ótica e do μ -XRF, realiza análises qualitativas e semi-quantitativas dos materiais inorgânicos presentes.

a) Preparação

A camada de preparação de qualquer suporte é o estrato que recebe diretamente a pintura e que funciona como estrato intermédio entre o suporte e a camada cromática. Tem como finalidade melhorar a superfície do suporte, tornando-o mais uniforme e liso, diminuindo-lhe a capacidade de absorção e como amortecedor dos movimentos do suporte e da camada cromática. Deverá, por estas razões, constituir uma ligação íntima e duradoura entre as outras duas referidas camadas. As preparações são normalmente compostas de pigmentos (gesso, cré, pigmentos) ligadas num aglutinante (cola, óleo, resina).

Até finais do século XVI utilizavam-se apenas preparações de tonalidade branca, tendência que foi revezada nos dois séculos seguintes por preparações de tonalidade mais escura – vermelhas, castanhas e até negras.

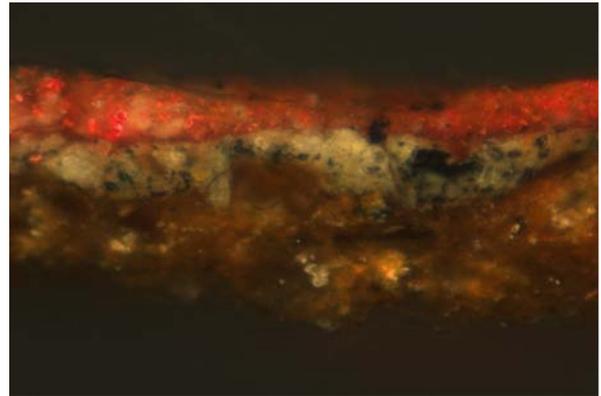
A espessura deste estrato pode depender do tipo de suporte, sendo que no suporte de madeira é tendencialmente mais espessa do que a verificada nos suportes de tela. Esta evidência deve-se, em grande parte, à flexibilidade do suporte, sendo a tela mais flexível, a preparação deverá ser mais fina para evitar quebras. No entanto, a diversidade da espessura varia segundo escolas, épocas e artistas. Segundo alguns autores dos séculos XVI e XVII as preparações coloridas compreendiam duas camadas: uma primeira mais densa, de óleo ou cola com pigmento que conferia cor e estrutura e uma segunda mais fina, oleaginosa transparente ou semi-transparente, colorida com ocre, terra de sombra ou terra de Siena.

Nas amostras dos três quadros considerados (E – *Ceia da Sagrada Família*, J – *Cordeiro Místico* e B - *Natureza-morta com cordeiro e peças de caça*) as preparações apresentam sempre cor escura, em consonância com os conselhos dos tratadistas de pintura do século XVII. Acusando, por isso, mais uma vez, a contemporaneidade das técnicas e tecnologias em que foram realizados.

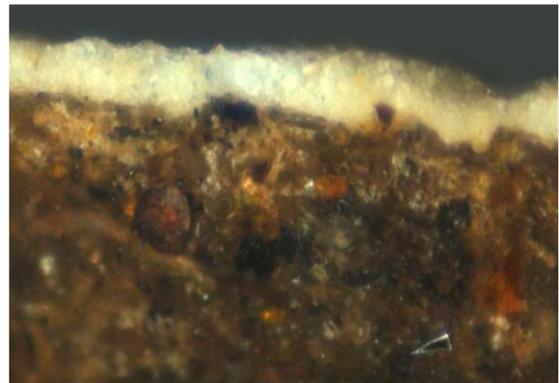
Podemos verificar que existem duas tonalidades diferentes de preparação – uma castanha e outra vermelha. A obra de referência, assinada por Josefa – *Ceia da Sagrada Família* (E), possui preparação de tonalidade castanha (figura 41), o mesmo acontece para a obra J – *Cordeiro Místico* (figura 43), atribuída à pintora, e a qual na confrontação das dimensões dos suportes consideramos seu par. Podemos ainda relacionar as espessuras máximas obtidas, que para estes dois exemplares são muito semelhantes, rondando os 200 µm.

A obra *Natureza-morta com cordeiro e peças de caça* - revela, por sua vez, coloração avermelhada da preparação (figura 45).

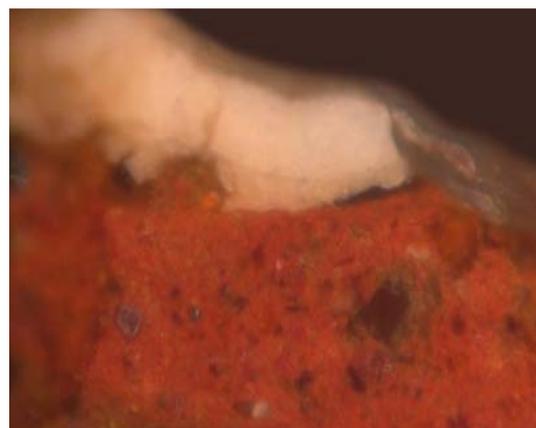
As conclusões acerca do estrato de preparação, da sua espessura, estrutura, cor e tamanho das partículas dos pigmentos que a compõem, foram possíveis por observação das amostras ao microscópio ótico. Estas observações são posteriormente registadas, fotograficamente, por uma câmara acoplada ao mesmo microscópio.



Figuras 40 e 41: Pormenor do prato das cenouras da Ceia da Sagrada Família (E) – e fotografia obtida através da observação microscópica da amostra E8 - zona de sombra das cenouras, respetivamente.



Figuras 42 e 43 : Pormenor de folha da videira de Cordeiro Místico (J) e fotografia obtida através da observação microscópica da amostra J10, respetivamente.



Figuras 44 e 45: Pormenor da cabeça do cordeiro da Natureza-morta com cordeiro e peças de caça (B), e fotografia obtida através da observação microscópica da amostra B10, respetivamente.

Para um conhecimento mais profundo em relação às características composicionais, os dados relativos aos aglutinantes presentes nas camadas de preparação foram obtidos através da interpretação dos espectros resultantes da análise por espectrometria de absorção de infravermelho (μ -FTIR) (Stuart, 2007:126). Este método permite identificar diferentes compostos químicos através da medição da fração do feixe de radiação infravermelha incidente que é absorvida pela amostra a um determinado comprimento de onda. A radiação absorvida a um comprimento de onda corresponde a uma frequência de vibração das moléculas presentes na amostra, que é característica das ligações químicas. Uma vez que cada molécula possui diferentes ligações químicas, o espectro de FTIR pode ser considerado como uma assinatura e por comparação com padrões, é possível a identificação química do composto que lhe deu origem.

Embora a sua aplicação seja particularmente importante para a análise de compostos orgânicos, pode também ser útil na identificação de alguns compostos inorgânicos, como é o caso dos pigmentos.

Para as três obras identificou-se o óleo como principal aglutinante da camada de preparação. Em relação aos pigmentos utilizados como carga encontram-se algumas semelhanças – mais uma vez nos quadros *Ceia da Sagrada Família* e *Cordeiro Místico*, e algumas diferenças para o quadro *Natureza-morta com cordeiro e peças de caça*. Estas diferenças são principalmente observáveis na utilização de gesso e cré, não registadas para o par. Estas considerações encontram-se resumidas na tabela 4.

Tabela 4: Pigmentos utilizados na camada de preparação dos três quadros.

		Pigmentos identificados por μ -FTIR				
		Caulino	Branco de chumbo	Gesso	Cré	Óxidos metálicos
Obra	Ceia da sagrada Família	X	x			x
	Cordeiro Místico	X	x			x
	Natureza-morta com cordeiro e peças de caça	X	x	X	x	X

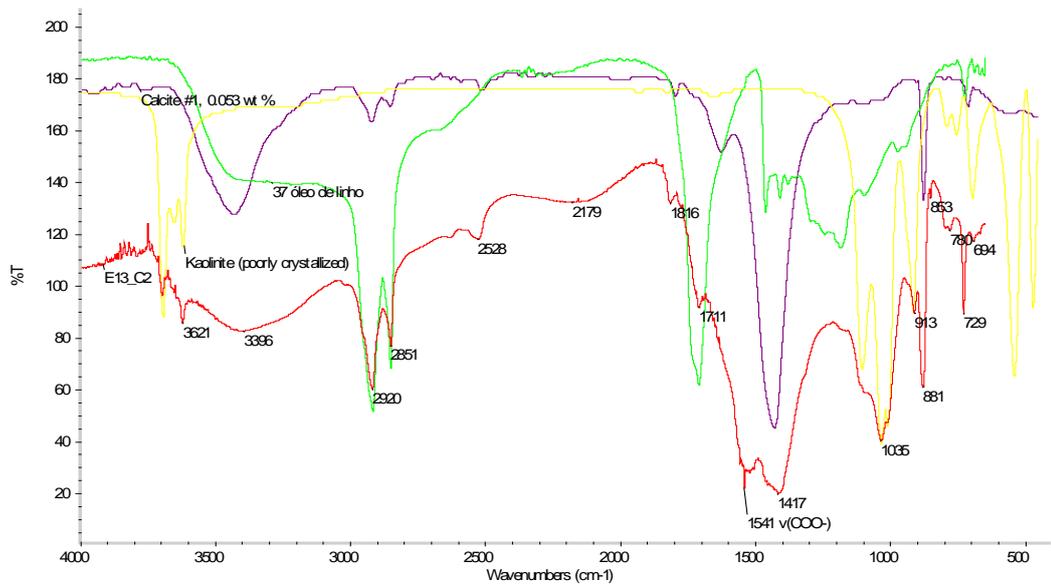


Fig. 46: Espetro obtido por μ -FTIR, para a amostra E13 do quadro de referência. A linha verde interpreta o Óleo de Linho, a linha roxa a calcite, e, por sua vez a amarela que representa o caulino. A linha vermelha é um padrão de referência.

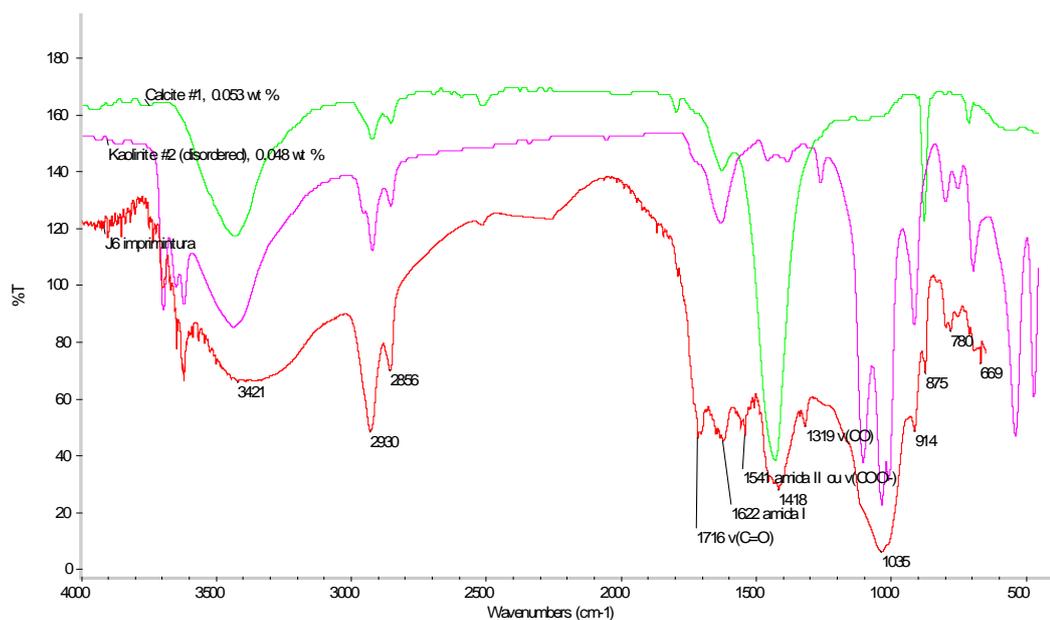


Fig. 47: Espetro obtido por μ -FTIR para as amostras J6 – da obra *Cordeiro Místico*. A linha verde denuncia a calcite e a linha púrpura o caulino. Ambos utilizados como pigmentos na preparação. A linha vermelha é um padrão de referência.

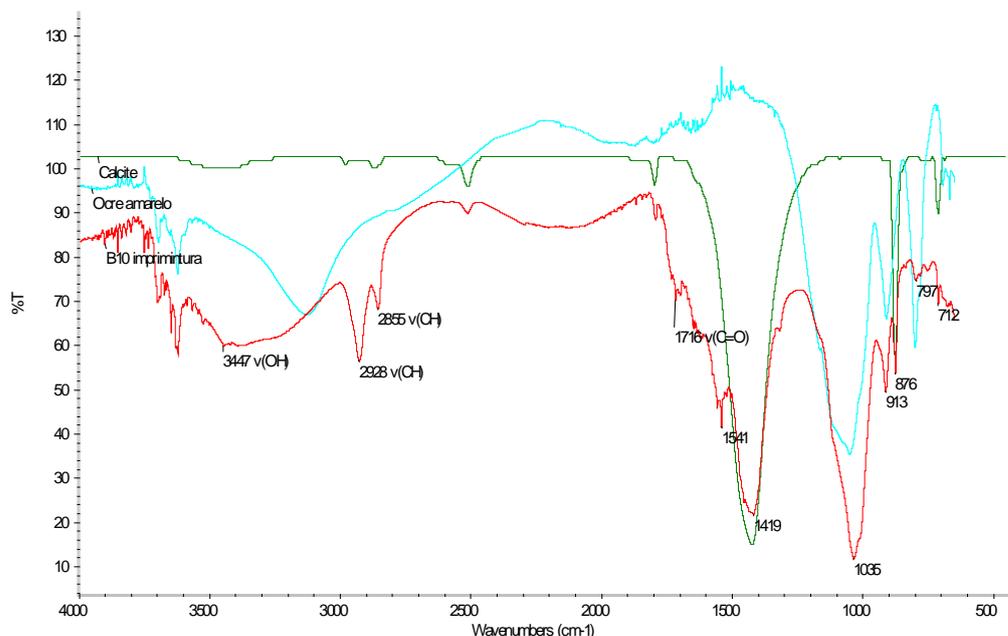


Fig. 48: Espectro obtido por μ -FTIR para a amostra B10 – da obra *Natureza-morta com cordeiro e peças de caça*. A linha verde denuncia a calcite e a linha azul o ocre amarelo. Ambos utilizados como pigmentos na preparação. A linha vermelha é um padrão de referência.

Num estudo anterior realizado no Instituto José de Figueiredo em 1992, por Maria Isabel Macedo Ribeiro, entre pinturas de Josefa de Ayalla, Baltazar Figueira e dois seguidores de Josefa concluiu-se que: “As pinturas de Josefa são formadas por uma preparação corada, castanha, grossa, seguida de duas ou três camadas de policromia relativamente finas, por vezes nas zonas com decoração são visíveis quatro camadas de policromia.”¹⁸ Confrontando as espessuras e as colorações observadas naquele estudo, (entre as quais constam várias obras assinadas por Josefa e uma assinada por Baltazar) com os dados obtidos no presente estudo consideramos que existe concordância de resultados. Verifica-se nos quadros de Josefa uma preparação de tonalidade acastanhada e espessuras que rondam os 200 – 300 μm . Por sua vez, no quadro de Baltazar, a preparação possui coloração avermelhada e a espessura máxima registada foi <190 μm .

¹⁸ Relatório de estudo elaborado por Maria Isabel Macedo Ribeiro, no Instituto José de Figueiredo em 1992.

b) Camada cromática

Dos três principais elementos constituintes de uma pintura – suporte, preparação e camada cromática – a camada cromática é a mais importante já que é à qual se reconhece o valor artístico da obra. Esta camada é constituída, tal como a camada de preparação, por partículas de pigmento, finamente moídas, dispersas uniformemente num aglutinante líquido. Depois de secar, o aglutinante forma uma película contínua e aderente. De acordo com os efeitos pretendidos pelo artista, a camada cromática pode ser formada por apenas uma ou pela sobreposição de várias camadas. Embora encoberto pelos pigmentos, o aglutinante é de tal forma importante que é a característica que nomeia as diferentes técnicas de pintura:

- Têmpera: que do ponto de vista técnico integra todos os aglutinantes solúveis ou que são dissolvidos em água, sendo exemplos: “a cola” (como a cola animal); “a ovo”; a caseína (proteína do leite) (Calvo, 2006:58).

- Aguarela: embora podendo estar incluída na técnica a têmpera, autonomiza-se como processo pelos resultados óticos de transparência que pode proporcionar, cujo aglutinante é normalmente a goma-arábica (Calvo, 2006:61).

- Óleo: como são exemplo de linho, de noz e o de papoila. As vantagens da pintura a óleo, técnica ainda muito utilizada atualmente, prendem-se com o facto de o tempo de secagem ser muito lento, e até controlável consoante o pretendido, bem como não existir alteração de cor após a secagem (Calvo, 2006:59).

Os pigmentos são partículas de matéria natural (inorgânica ou mineral) ou sintética, que pelas suas características químicas absorvem uma parte do espectro visível. A parte refletida do espectro visível é que lhe confere a cor. Um grão que percebemos como negro é feito de uma matéria que absorve todas as cores constituintes do espectro eletromagnético, enquanto o branco reflete todas as cores.

Assim sendo, uma vez que são os pigmentos e os aglutinantes que compõem o estrato cromático ou pictórico, é sobre eles que o estudo analítico assenta, com o objetivo de identificar a natureza do aglutinante, a natureza dos pigmentos, e a técnica de pintura utilizada pelo pintor. Tudo isto pode ser bastante útil para a caracterização do mesmo e, por isso, frutuoso em relação aos casos de atribuição, como é o presente.

Para a identificação da natureza dos aglutinantes recorreu-se à mesma técnica referida para os aglutinantes das preparações - μ -FTIR. Para o quadro de referência (E) – foram identificados o óleo e as proteínas de ovo como aglutinantes. Os mesmos aglutinantes foram identificados para as duas pinturas objeto de estudo.

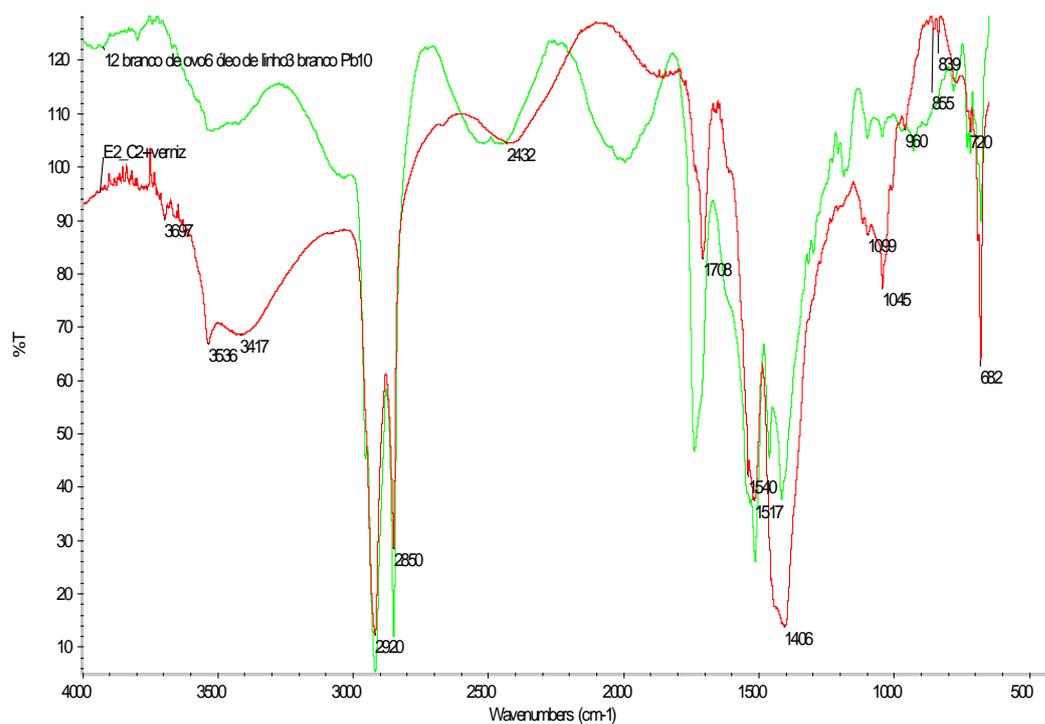


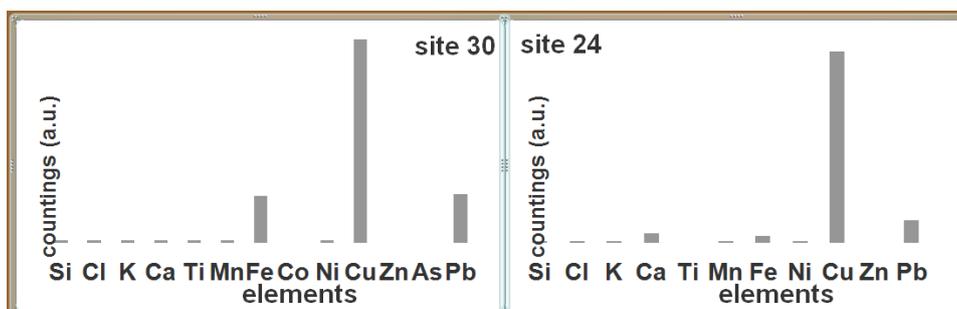
Fig. 49: Espectro obtido por μ -FTIR da amostra E2 – zona de carnação do Menino Jesus da obra de referência. Na linha verde são observáveis as absorções tipo do óleo e do branco de chumbo, utilizados como aglutinante e como pigmento, respetivamente.

No que diz respeito à identificação da natureza dos pigmentos utilizados, recorreu-se tanto ao μ -FTIR como à técnica elementar não destrutiva – espectrometria de fluorescência de raios X (μ -XRF) (Stuart, 2007:234). Este método consiste na medição da emissão de radiação, característica de cada elemento, quando sujeito à exposição de radiação X. Após obtenção dos espectros comparam-se os picos com os padrões disponíveis. O facto de não ser um método de análise destrutivo prende-se com a portabilidade do equipamento. Esta característica é de grande relevância uma vez que não limita a recolha de dados. No entanto, quando as análises são efetuadas não sabemos a que estrato pertencem os elementos identificados, nem a estrutura química que podem formar. Assim sendo, este método foi ainda complementado com as análises efetuadas no microscópio eletrónico de varrimento acoplado a um detetor de espectrometria de energia dispersiva de Raios X (SEM-EDS) (Stuart, 2007:91). O SEM é um microscópio menos convencional, que utiliza um feixe de eletrões e não luz visível para ampliar a imagem do objeto em estudo. Com esta técnica permite ampliar até 200 000 vezes e produzir detalhadas imagens em 3D. Combinado com EDS, amplia a suas capacidades, e consegue qualificar elementarmente a amostra. Quando a amostra é atingida pelo feixe de eletrões produzem-se diferentes sinais: eletrões retrodifundidos, eletrões secundários e fluorescência de raios X. Os dois primeiros são a base do SEM (produção de imagens ampliadas) e os raios X são detetados no EDS – como acontece também no μ -XRF (identificação de composição elementar). O microscópio com a sua capacidade de ampliação é utilizado para identificação de pigmentos, conseguindo, também, observar a textura na superfície das pinturas e a relação

entre pigmento e aglutinante. O EDS possui capacidades analíticas excepcionais que permitem a determinação da composição química de pequenas regiões seleccionadas na amostra, através da detecção dos raios X emitidos pelos diferentes elementos presentes. Com o microscópio podem obter-se imagens de grandes ampliações, de grande profundidade de campo e nitidez.

Através de μ -FTIR foram identificados os pigmentos ocre – amarelo, vermelho e castanho; e, os de cor branca – branco de chumbo e calcite. Através de μ -XRF confirmou-se outros pigmentos e os restantes foram posteriormente confirmados por SEM-EDS.

Existem diversos pigmentos para a mesma cor, no entanto, são compostos por elementos químicos diferentes ou ligados quimicamente de forma diferente. Exceções existem que para uma cor diferente o elemento principal seja o mesmo, como é o caso da azurite (azul) e da malaquite (verde), compostos por cobre, observáveis nos dois primeiros espectros (figuras 50 e 51). O primeiro foi obtido numa zona de cor azul, o segundo numa zona de cor verde. Como podemos observar ambos possuem o cobre como principal componente, mas a cor que percebemos é diferente.

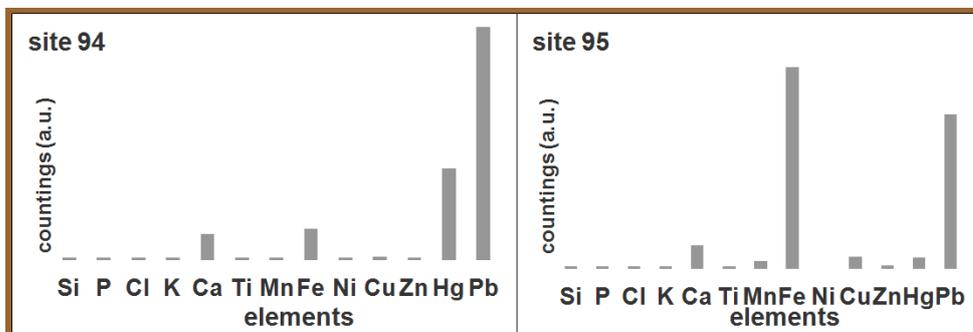


Figs. 50 e 51: Espectros de μ -XRF obtidos para cor azul e verde, respetivamente. A zona azul corresponde ao número 30 da imagem seguinte, numa flor do lado direito. A zona verde corresponde ao número 24 numa folha, também do lado direito.



Fig. 52: Distribuição dos pontos de análise obtidos por μ -XRF.

Os espectros apresentados nas figuras 53 e 54 foram obtidos em zonas de cor vermelha. No entanto, são compostos por elementos diferentes, ou seja, na mesma pintura existem dois vermelhos distintos. O primeiro em que é detetado Mercúrio (Hg), é provavelmente o pigmento designado vermelhão (figura 53). Já o segundo, composto essencialmente por Ferro (Fe) (figura 54) foi identificado como ocre vermelho.



Figs. 53 e 54: Espectros de μ -XRF obtidos para duas zonas de cor vermelha na obra *Natureza-morta com cordeiro e peças de caça*. O primeiro ponto corresponde ao número 94 na pata da perdiz, e o segundo corresponde ao número 95 no peito da perdiz, representados na figura 55.



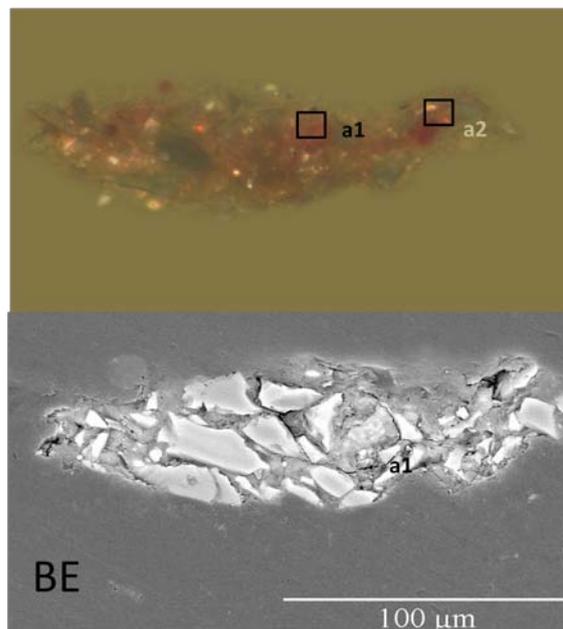
Fig. 55: Distribuição dos pontos analisados por μ -XRF.

Já os resultados obtidos através de SEM-EDS foram preponderantes para retirar e fundamentar algumas dúvidas que advieram das limitações do μ -XRF. Se o pigmento identificado nas zonas azuis fora sempre a azurite, e nas zonas vermelhas variava entre o vermelhão e o ocre vermelho, o que acontecia nas zonas violetas? A cor violeta forma-se pela mistura de duas cores primárias: o magenta e o azul, e a sua tonalidade varia em função destas duas cores. Através da microscopia ótica, primeira imagem (figura 56), observou-se que realmente a amostra de zona violeta era formada por partículas vermelhas e azuis.

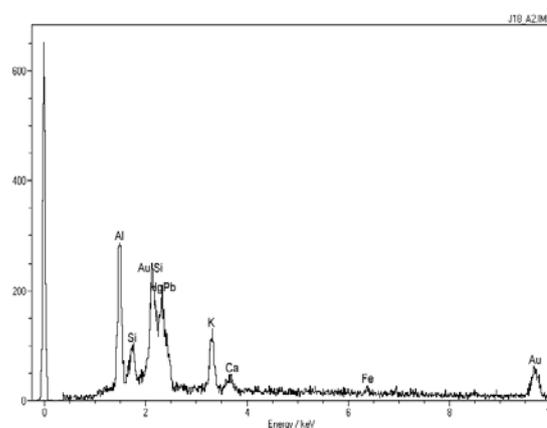
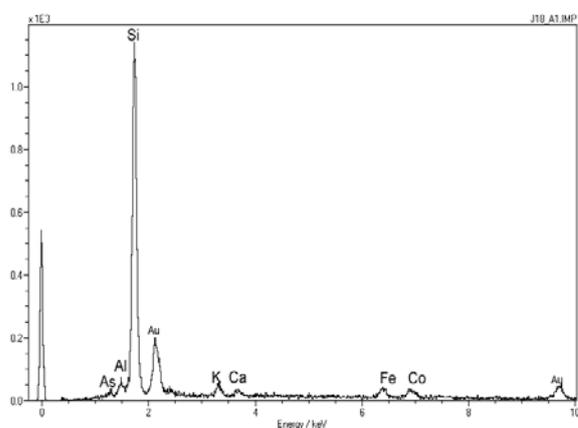
Na segunda imagem – obtida através de elétrons retrodifundidos no SEM, observou-se a estrutura e a morfologia desta mistura obtida com pigmento vermelho e azul.

Através do EDS conseguimos selecionar pequenas partículas (a1-azul e a2-vermelha) e identificar através dos espectros obtidos quais são os pigmentos.

As partículas azuis (figura 58), ao invés de serem compostas de cobre, são compostas de silício (Si) e cobalto (Co); afirmando a presença de esmalte. As vermelhas (figura 59) denunciam o vermelhão. E foi assim obtida a mistura para a obtenção da cor violeta.



Figs. 56 e 57: Observação da amostra J18 – da obra *Cordeiro Místico* no microscópio ótico, com localização de duas zonas a analisar com o EDS, e imagem obtida por SEM, da mesma amostra.



Figs. 58 e 59: Espectros obtidos no SEM-EDS, para os fragmentos a1 e a2 da figura 56, respectivamente.

Resume-se na tabela 5 os pigmentos identificados, através dos três métodos já referidos, e as misturas de pigmentos para a obtenção de algumas cores:

Tabela 5: Pigmentos e misturas para a formação das cores.

	Ceia da Sagrada Família	Cordeiro Místico	Natureza-morta com cordeiro e caça
	Branco de chumbo e calcite	Branco de chumbo e calcite	Branco de chumbo e calcite
	Ocre amarelo	Ocre Amarelo	Ocre amarelo
	Malaquite	Malaquite	Malaquite
	Azurite	Azurite	-
	-	Esmalte + vermelhão	-
	Vermelhão e ocre vermelho	Vermelhão e ocre vermelho	Vermelhão e ocre vermelho
	Ocre castanho	Ocre castanho	Ocre castanho
	Branco de chumbo + carvão	Branco de chumbo + carvão	Branco de chumbo + carvão
	Carvão	Carvão	Carvão

7.3 Considerações finais

Comparando os resultados da investigação científica aplicada às pinturas “Cordeiro Místico” e “Natureza-morta com cordeiro e peças de caça” em relação à obra de referência assinada por Josefa de Ayalla (lastimando algumas limitações no que respeita à caracterização dos suportes – grade e tela originais, muito em parte devidas a relatórios de intervenção de conservação e restauro com informação insuficiente) parece-nos existir alguma relação entre o quadro de referência “Ceia da Sagrada Família” e “Cordeiro Místico” atribuída a Josefa de Ayalla.

Como vimos, a destriça dos modos de fazer e na escolha dos materiais não é tão evidente, como esperávamos, uma vez que Josefa de Ayalla deverá ter aprendido a pintar com o seu pai, utilizando a mesma oficina, partilhando os mesmos materiais.

As diferenças entre a obra de referência e “Cordeiro Místico” para com a “Natureza-morta com cordeiro e peças de caça” destacam-se na camada de preparação, no que diz respeito à mistura de pigmentos utilizados, como vimos, de tonalidade castanha para as primeiras, e vermelha para a segunda. Existem diferenças também assinaláveis na utilização de gesso e cré nessa mistura, apenas identificadas para a “Natureza-morta com Cordeiro e peças de caça”. Estas observações e conclusões relativas à camada de preparação estão em consonância com o estudo realizado no Instituto José de Figueiredo no ano de 1992.

Em relação à camada cromática, encontramos o recurso à azurite e ao esmalte azul apenas para o par, não sendo, contudo, um dado de assinalável relevância já que foi apenas considerada uma obra de atribuição a Baltazar Gomes Figueira, e na qual o artista pode não ter tido necessidade de utilizar a cor azul.

Resultados mais consistentes podem advir da comparação dos dados obtidos para as restantes cinco pinturas, que em conjunto formam as oito atribuídas ao círculo de Óbidos da coleção do Museu de Évora. Melhor e mais consistente informação provirá, certamente, do cruzamento de dados com outros estudos sobre a Escola de Óbidos, sendo que o estudo de um quadro assinado por Baltazar seria determinante para melhor fundamentar estas semelhanças e diferenças identificadas.

8. PROPOSTA PARA DIVULGAÇÃO DO ESTUDO MATERIAL

Em função da interpretação e da posterior exposição procurou-se, no presente trabalho, alcançar novos dados com vista a fundamentar as atribuições das oito pinturas em estudo que, como vimos, há muito são alvo de atribuições e revogações. A exposição dos resultados de investigações deste género ainda não é generalizada, principalmente por possuírem uma linguagem demasiadamente técnica para ser entendida pelo público geral. O facto desta tipologia de estudo ser, por regra, efetuada em laboratórios externos e independentes ao museu, em projetos de investigação de ambiente académico, dificulta, também, a posterior divulgação dos mesmos junto dos visitantes do museu.

Existe ainda outro motivo pela qual não são divulgados, já que se efetuam frequentemente como suporte para a elaboração de diagnósticos de estado de conservação, para consequentes intervenções de conservação e restauro. Assim sendo, destes estudos apenas as conclusões são apresentadas nos relatórios que documentam as intervenções, mais uma vez, documentação que tem por finalidade permanecer nos ficheiros individuais das peças, de acesso restrito.

O intuito do presente trabalho foi precisamente contrapor-se à tendência da não divulgação das investigações e executar uma proposta para dar a conhecer as abordagens de cariz científico para o estudo dos objetos artísticos e patrimoniais.

A proposta de divulgação elaborada é, em última instância, um exercício de comunicação. Não podemos, por isso, ignorar aquelas que são as regras básicas para a sua plena realização. Emissor, mensagem e receptor, são a essência desta exercitação.

a) Emissor

A promoção de interdisciplinaridade é característica por excelência do Centro HERCULES. Trata-se de uma característica importante para uma maior abrangência de perspetivas sobre os temas estudados.

O estudo de caracterização material apresentado foi elaborado por dois químicos¹⁹ e um geólogo²⁰. O equilíbrio da informação a transmitir foi garantido pelo orientador e pela coorientadora do estágio – historiador de arte²¹ e química analítica²² - respetivamente. A pesquisa de história da arte, dos relatórios de conservação e restauro e, a seleção dos conhecimentos a transmitir, foram elaborados pela autora do relatório de estágio. Esse trabalho foi posteriormente programado e formatado pelo *artista visual - multimédia*²³, que plasmou esteticamente os resultados desta parceria.

¹⁹ Professor Doutor António Candeias e Dr.ª Sara Valadas, diretor e investigadora do Centro Hercules, respetivamente.

²⁰ Professor Doutor José Mirão, direção do Centro Hercules.

²¹ Professor Doutor Paulo Rodrigues Simões, Director do Mestrado de Museologia.

²² Professora Doutora Cristina Dias, direção do Centro Hercules.

²³ Dr. Nuno Carriço, bolseiro no Centro Hercules.

b) Mensagem

Forma e conteúdo são os dois pilares de qualquer mensagem, não sendo limitados a nível da linguagem mas estendendo-se à semiótica²⁴, dado que se pretendeu explorar novas imagens e perspetivas, resultando num trabalho de conteúdo fortemente ilustrado. Como exemplo, na página que funciona como índice expondo a metodologia e os objetivos do estudo, escolheu-se a imagem das mãos postas em oração da Virgem do quadro de referência. As orações estão normalmente associadas ao pedido de realização de um desejo ou de resolução de um problema. Quando se define a metodologia pretende-se alcançar os objetivos propostos, no entanto, as dificuldades e as respostas encontradas nem sempre são totalmente esclarecedoras. A imagem foi escolhida segundo esta perspetiva. As restantes imagens estão diretamente relacionadas com o texto e servem para o ilustrar.

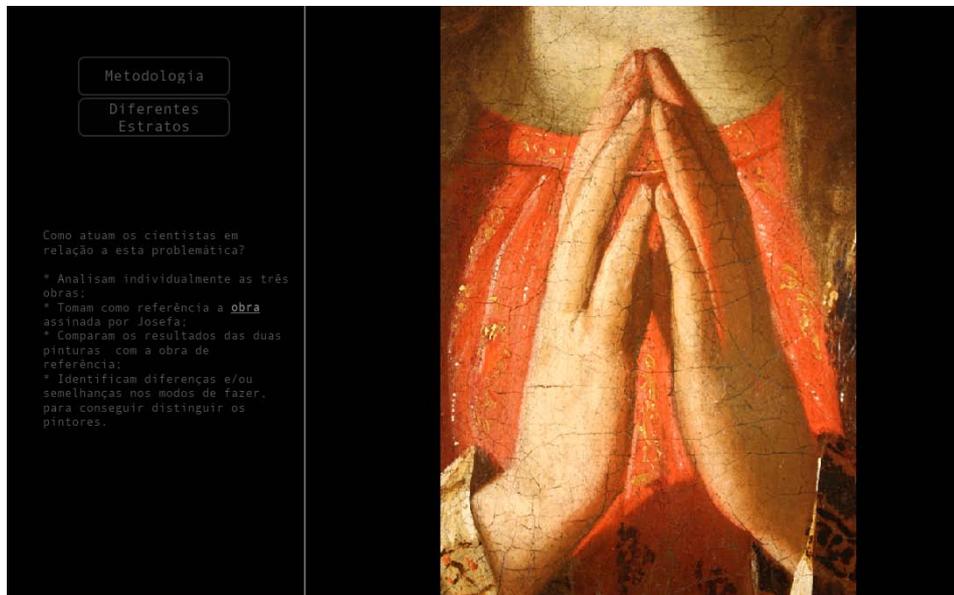


Figura 60: *Print screen* do elemento de divulgação realizado em consequência deste trabalho.

A forma escolhida foi uma apresentação multimédia que comumente encontramos em vários sítios na Internet. Esta escolha prendeu-se, preponderantemente, com o facto de este tipo de estrutura de apresentação ser conhecida de todos, sendo atualmente um ato quase mecânico a sua pesquisa e exploração. Foi elaborado de modo a conduzir o espectador pela metodologia – com informação dividida estratigraficamente. Mas o facto de ser constituído por diferentes menus, funcionando como índice, permite que o utilizador procure ou crie o percurso que desejar. Ainda para os mais curiosos, quando se falam nos métodos de exame e análise aplicados no estudo, existe a possibilidade de escolher “saber mais” acerca deste, onde é convidado a dirigir-se a um

²⁴ Segundo o dicionário *on-line* da Língua Portuguesa: Ciência dos modos de produção, de funcionamento e de receção dos diferentes sistemas de sinais de comunicação entre indivíduos ou coletividades. <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=lingu%u00edstica>, consultado em 21 de Fevereiro de 2012.

anexo, no qual lhe é explicado como funciona o método, ilustrado por fotografias do equipamento e um exemplo prático do estudo. Apresentando-se o tipo de informação que aqueles métodos conseguem fornecer.

A interatividade foi considerada como elemento-chave já que “as pessoas aprendem melhor quando estão envolvidas de alguma forma, não apenas passivamente a ver ou ouvir” (Ambrose e Paine, 1993:75).

A nível de conteúdo pretendeu-se, em última instância, que o espectador conheça a problemática das atribuições em torno deste conjunto de pinturas, e como atualmente são levados a cabo os estudos analíticos sobre obras de arte. De uma forma geral que conheça a constituição das pinturas, os diferentes estratos que a compõem, e os materiais que compõem estes últimos, e as conclusões que podem advir da sua comparação.

A Língua portuguesa foi a escolhida como língua principal da apresentação, no entanto, cientes de que os visitantes do Museu de Évora são em grande número não falantes de português a possibilidade de que venha a traduzir-se para inglês não se excluiu. Caso assim se pretenda ou se julgue necessário poderá traduzir-se.

O facto de estarmos perante um estudo que possui linguagem técnica exigiu a “tradução” dos conteúdos científicos que deverá “ser simples e apelativa, embora isso implique um trabalho longo e complexo que deverá envolver uma equipa composta por todos” (Mineiro, 2007:74). Segundo o conjunto de orientações para a formulação de textos de museus e galerias do Museu Victoria and Albert “escrever textos interessantes, cativantes e acessíveis para um público mais vasto é difícil mas não impossível. Não se deve infantilizar, mas sim reconhecer os interesses e as necessidades das pessoas”²⁵.

A nível ilustrativo pretendeu-se mostrar as diferentes formas de explorar as pinturas e revelar as perspetivas normalmente ocultas quando estamos desprovidos do equipamento certo. Esta tipologia de estudo - caracterização material - a título ilustrativo é, por si só fascinante e cativante para o público em geral. Tanto para os conhecedores de arte e das potencialidades da atual investigação, tanto para os leigos destas matérias, que aprendem, por isso, duplamente.

c) Recetor

De uma forma geral, como recetor, ou destinatário, deste projeto de divulgação considera-se todo o público do Museu de Évora. A ideia revolucionária da Nova Museologia de museu como instituição ao serviço da sociedade está cada vez mais patente nos programas museológicos à escala global. A sociedade, no entanto, encontra-se em constante mudança e renovação e o museu não lhe deverá ser alheio, acompanhando e modernizando-se. Actualmente é inegável que a sociedade se encontra “totalmente imersa nos meios de comunicação” (Hernandez, 1998:6) e nas novas tecnologias, que rapidamente

²⁵ Gallery text at the V&A; A Ten Point Guide, disponível em: http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy_documents/file_upload/10808_file.pdf, consultado no dia 28 de Janeiro de 2012.

se propagam. Dificilmente, com exceção das gerações mais idosas, se encontra alguém que não seja utilizador assíduo da internet, da fotografia digital, até do cinema a três dimensões.

Rendido à avançada conjuntura tecnológica, o público, tornou-se exigente em relação a novas experiências e informações. Se antigamente as obras de arte se bastavam a si próprias, hoje os museus conseguirão, mais facilmente, conquistar novos públicos através da exploração de novas perspectivas, novas imagens, tendo como ponto de partida as próprias peças – a documentação primária de que é, o museu, responsável.

Em particular, como recetor entende-se todos os indivíduos, excetuando os iletrados ou com dificuldades visuais já que o produto final não se encontra preparado para colmatar tais lacunas. Estas poderiam ser colmatadas com a introdução dos conteúdos em áudio, isto é, com narrador simultâneo, ou fazendo um suporte editado em Braille. No entanto, o facto de o elemento multimédia ser fortemente ilustrado a experiência para deficientes visuais pecaria, sempre, por defeito.

O Museu Thyssen-Bornemisza disponibiliza na sua web (<http://www.museothyssen.org/en/thyssen/home>) alguns exemplos de estudos técnicos elaborados nas peças da sua coleção (figura 60). Assim, amplia o público para os visitantes virtuais do museu. Estes exemplos tiveram em consideração as acessibilidades para pessoas com deficiência, disponibilizando um narrador, que lê exatamente os textos que acompanham as imagens.

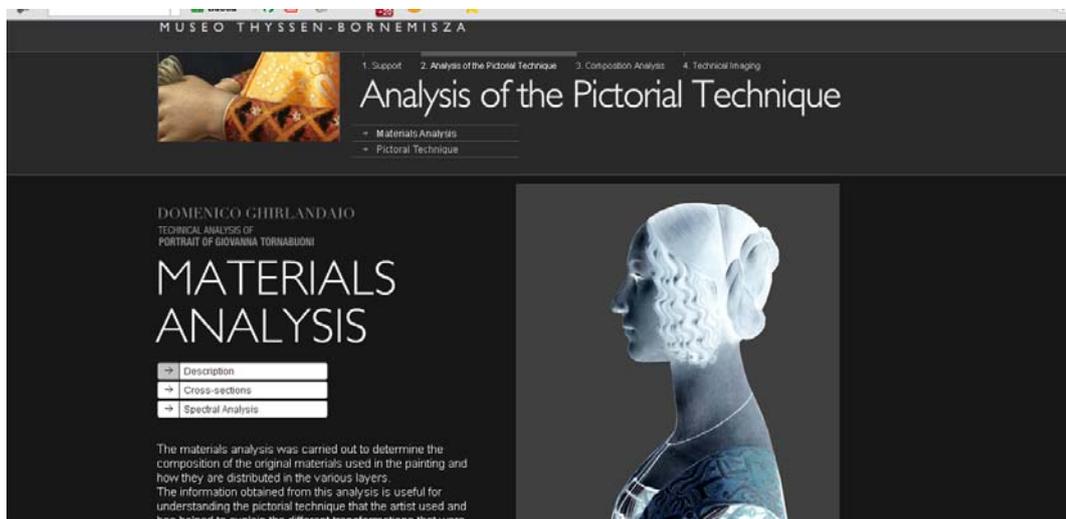


Figura 61: *Print screen* do elemento de divulgação de estudo material do Museu Thyssen-Bornemisza.

8.1 Condições museográficas

O elemento multimédia necessita de um computador para funcionar. Um ecrã táctil seria a opção por excelência, já que permitiria um maior dinamismo e interatividade com o utilizador.

Idealmente a sua colocação seria junto das peças para que a comparação pudesse ser simultânea e facilitada. Também na tentativa de quebrar a monotonia das salas de pintura no Museu de Évora. Para além disso, despertar para um conjunto de curiosidades que muitas das vezes passam despercebidas ao público. Exemplo disso é o facto de muitas obras não estarem assinadas, estando apenas atribuídas. No entanto, a presente disposição das peças não facilitaria esta interação. Proponhamos uma nova disposição em que “*Ceia da Sagrada Família*”, “*Natureza-morta com cordeiro e pelas de caça*” e “*Cordeiro Místico*” estivessem lado a lado, para todas estarem no campo visual do visitante, enquanto explora o dispositivo.

Na impossibilidade de reunir todas estas condições, propomos que o elemento multimédia seja instalado no computador que se encontra no espaço do café. Para tal, uns panfletos e indicações da disponibilidade de acesso ao computador e da presença deste trabalho, poderiam estar na portaria ou mesmo junto das pinturas.

A disponibilização *on-line* no sítio do Museu de Évora (<http://museudevora.imc-ip.pt/>) será uma forma de chegar aos públicos virtuais.

Parece-nos ainda bastante propositado facultar um questionário ou inquérito aos utilizadores. A sua opinião é necessária e importante para melhorarmos os conteúdos expostos.

9. CONCLUSÃO

Zelar pelo presente e futuro dos testemunhos do nosso passado é o propósito fundamental das instituições museológicas. No entanto, a sua atividade não se deveria esgotar na exposição, manutenção e conservação desses testemunhos, devendo-se estender muito para lá desse repositório de memória. Contrariamente, deveria seguir em direção ao novo conhecimento que esses testemunhos nos podem proporcionar. Devem considerar-se, portanto, os objetos de herança cultural segundo esta dicotomia: mesmo encerrando em si o testemunho da sua época, não devemos dar como limitada a informação que acerca deles sabemos. Mantêm-se como potenciais fontes de informação, de acordo com as inovações tecnológicas.

A inovação tecnológica que se desenvolve a um ritmo galopante detém um papel fundamental. As abordagens e as metodologias aplicadas neste tipo de investigação, atualmente disciplina independente, contribuem da maior forma para a atualidade de conhecimento e informação sobre as técnicas, matérias e tecnologias utilizadas na produção dos objetos históricos e artísticos. Bem como, da degradação que afeta a materialidade dos mesmos, seus produtos de alteração, medidas de preservação e no desenvolvimento de novos produtos necessários para a estabilização dos materiais nas intervenções de conservação e restauro. A sofisticação nos equipamentos, a atualização de conhecimentos, e a modernização de metodologias definem a presente postura dos laboratórios que se dedicam a este tipo de investigação, como é exemplo o Laboratório HERCULES.

No entanto, é ainda incipiente a divulgação deste tipo de estudos em ambiente museológico, pelo menos a nível nacional. Julgamos necessário dar a possibilidade ao público de conhecer mais aprofundadamente as exposições e as obras, dando-lhe acesso aos conhecimentos mais atuais. Bem como as potencialidades da investigação científica, relativamente aos métodos, equipamentos e resultados. Estas investigações são, geralmente, o resultado de longos anos de trabalho aplicado e rigoroso, onde participam técnicos com diferentes formações e especializações. A sua divulgação é, antes de mais, o reconhecimento e a credibilização de muitos profissionais que se dedicam ao estudo de tão nobre assunto: o património artístico e cultural. Será, depois, o alargamento das funções museológicas ao conceito de museu como instituição socioeducativa, tão defendida pelos pioneiros da *Nova Museologia*. Significa em última instância o fechar de um ciclo que se iniciou com a investigação aplicada às obras de arte e termina na difusão dos conteúdos pelo público. O público sintetiza as características das sociedades atuais. Por sua vez, a sociedade tornou-se bastante exigente em relação às novas tecnologias tão prolíferas, principalmente relacionadas com as artes visuais e o *design* de comunicação.

Foi este um dos maiores objetivos deste trabalho: explorar, através das novas tecnologias e da interatividade, uma forma de cativar a atenção do público visitante do Museu de Évora, independentemente da sua idade, formação e interesses gerais.

Após estes longos meses de trabalho que se pretendeu interdisciplinar, concluímos que a maior dificuldade encontrada prendeu-se com o tipo de linguagem e a forma de abordagem que as diferentes áreas envolvidas possuem e utilizam no seu quotidiano profissional. No entanto, esta dificuldade foi, por isso mesmo, o aspeto mais interessante durante o desenvolvimento do projeto. A importância dada a diferentes pormenores, as distintas metodologias e abordagens geram, posteriormente, um equilíbrio na informação a transmitir ao público em assuntos tão específicos.

Para a continuidade do trabalho, também ele não terminado, já que ainda não foi colocado à disposição do seu último destinatário – o visitante do Museu de Évora - julgamos necessário avaliar as opiniões das pessoas que possam vir a ter acesso à proposta de divulgação, para melhor entender as suas necessidades e onde podemos melhorar a informação disponibilizada. Seria, então, interessante colocar à disposição do visitante um questionário ou espaço sugestivo, para que colabore na otimização dos conteúdos e da linguagem deste projeto.

O Museu de Évora e o Centro Hercules exploram já uma parceria importante: o laboratório de conservação e restauro – unidade de salvaguarda do Centro Hercules situada nas instalações do museu. O incremento desta parceria poderá ser reforçado através da divulgação de conhecimentos adquiridos sobre a coleção de museu nos estudos elaborados por investigadores do Centro HERCULES. Alargar a parceria ao nível socioeducativo poderá ser bastante proveitoso para ambas as instituições e, em última instância para o incremento do conhecimento do público.

10. FONTES CONSULTADAS

Barata, Francisco (1980), *Inventário da pinacoteca de D. Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas*, Évora, Biblioteca Pública de Évora.

Pereira, Gabriel (1903), *Colecção de desenhos e pinturas. Bibliotheca d'Évora em 1884*, Biblioteca Pública de Évora.

Relatório de estudo elaborado por Maria Isabel Macedo Ribeiro, no Instituto José de Figueiredo em 1992. Arquivo do Laboratório José de Figueiredo.

Relatórios de conservação e restauro das peças e documentação relativa a intervenções nas obras. Arquivo documental de pintura do Museu de Évora: Armário 1 e 2.

11. BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2007), *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, IPCR, Lisboa.
- AA.VV. (2005), Catálogo da exposição *Baltazar Gomes Figueira – o pintor que nos paizes foi celebrado*, Óbidos, 2005.
- AA.VV. (1999), *Catálogo da exposição: Natureza-morta nas colecções alentejanas*, Évora.
- AA.VV.(2011), “Museu de Évora”, *Museus de Portugal*, nº14.
- Ambrose, Timothy e Paine, Crispin (1993), *Museum Basics*, ICOM.
- Calado, Margarida (2009), “Natureza morta, reflexões em torno de um género de sucesso na pintura ocidental”, *Actas das conferências: Arte e Natureza*, FBAUL, Lisboa.
- Calvo, Ana (2006), “Técnicas e conservação de pintura”, *Colecção uma introdução a...*, Porto, Civilização Editora.
- Cruz, António João (1999), “Da sombra para a luz – Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira”, *CADERNOS – 3*;IPPA, Lisboa.
- Días, Emilio Orozco (1989),*Temas del Barroco de poesia y pintura*, edicion facsimil, Granada.
- Espanca, Túlio (1966) *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*, I volume, Lisboa.
- Espanca, Túlio (1949), “As antigas colecções de pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos extintos Conventos de Évora”, *Cadernos de História e Arte Eborense*, Edições Nazareth, Évora.
- Espanca, Túlio (1949),” As antigas colecções de pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos extintos conventos de Évora”, *A Cidade de Évora*, nº 17.
- Gonzalez-Fanjul, Clara, Gabaldón, Araceli e Alba, Tamara (2008),” Bodegones atribuídos a Blas de Ledesma”, *Bienes Culturales: Ciencias Aplicadas al patrimonio*, revista del Instituto del Patrimonio Cultural de España, nº8.
- Goulart, Artur (1997-98), “Da Natureza-morta como metáfora”, *O impulso alegórico. Retratos, paisagens, naturezas-mortas*, Encontro da Ordem dos médicos.
- Hernández, Francisca (2006), *Planteamientos teóricos de la museología*, Ediciones Trea.
- Hernández, Francisc (1998), *El museo como espacio de comunicación*, Ediciones Trea.
- Janson, H. W (1992), *História da Arte*, 5ª Ed., Lisboa, FCG.

- Lorena, Mercês (2008), “Pinturas flamengas do retábulo da Sé de Évora Análise material da série da Vida da Virgem – proposta conjuntural”, *Museologia.pt nº2*, IMC.
- Mineiro, Clara (2007), “Mas as peças não falam por si?! A importância do texto nos museus”, *Museologia.pt, nº 1*, IMC.
- Moura, Carlos (1986) “O Limiar do Barroco”, *História da Arte em Portugal*, nº8, Lisboa, Publicações Alfa.
- Pladevall Cabré, Papiol (2008,) *Presa de Mostres de Policromies – Metodologia*, Col.leció Museus, Documentació Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mltjans de Comunicació, Barcelona.
- Pinto, Carla (2010), “Josefa de Óbidos”, *Pintores Portugueses*, nº.3, Quidnovi.
- Serrão, Vítor (2009), “A pintura Maneirista e Proto-barroca”, *Arte Portuguesa da Pré-história ao Século XX*, nº11, Fubu Editores.
- Serrão, Vítor (2003), Catálogo da exposição: *Josefa em Óbidos*, Lisboa, Quetzal Editores.
- Serrão, Vítor (1991), Catálogo da exposição: *Josefa de Óbidos e o tempo do Barroco*, Lisboa.
- Serrão, Vítor(1989), *Estudos da Pintura Maneirista e Barroca*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Sobral, Luís de Moura (1982), “Três “bodegones” do Museu de Évora”, *Colóquio, artes – revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, nº55.
- Sobral, Luís de Moura (2004), *Pintura Portuguesa do século XVII, histórias lendas narrativas*, MNAA.
- Stuart, Barbara (2007), *Analytical Techniques in materials conservation*, Sidney.
- Tagle, Alberto de (2008), “El papel de las ciencias en la preservación del patrimonio cultural. La situación en Europa”, *Bienes Culturales: Ciencias Aplicadas al patrimonio*. Revista del Instituto del Patrimonio Cultural de España, nº8.

Webgrafia

- <http://www.hercules.uevora.pt/>
- http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/conservacao_restaurom/breve_historial/ContentDetail.aspx
- <http://museudevora.imc-ip.pt/>
- <http://www.priberam.pt/dlpo/>
- http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,220,detalhe.aspx
- http://www.museothyssen.org/microsites/ghirlandaio/index_en.html#/background
- http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy_documents/file_upload/10808_file.pdf

12. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 – Natureza-morta de Caravaggio, Milão, Biblioteca Ambrosiana	8
Fig. 2 – Bodegón com cerejas de Blas de Lesdema, Atlanta, High Museum of Art	9
Fig. 3 – Natureza-morta com cerejas de Josefa de Ayalla	9
Fig. 4 – São José e o Menino de Francisco Herrera – el viejo	11
Fig. 5 – São José e o Menino de Josefa de Ayalla	11
Fig. 6 – Agnus Dei de Francisco de Zurbáran	13
Fig. 7 – Pormenor de Natureza-morta com cordeiro e peças de caça	13
Fig. 8 – Pormenor de Cordeiro Místico	13
Fig. 9 – Antiga pinacoteca da Biblioteca Pública de Évora	14
Fig. 10 – Fachada do Museu de Évora	15
Fig. 11 – Ceia da Sagrada Família	16
Fig. 12 – Verso da pintura Ceia da Sagrada Família	16
Fig. 13 – Pormenor da assinatura da pintura Ceia da Sagrada Família	17
Fig. 14 – Natureza-morta com cordeiro e peças de caça	18
Fig. 15 – Verso da pintura Natureza-morta com cordeiro e peças de caça	18
Fig. 16 – Cordeiro Místico	20
Fig. 17 – Verso da pintura Cordeiro Místico	20
Fig. 18 – Natureza-morta com peixes, camarões e perna de cordeiro	22
Fig. 19 -Verso de Natureza-morta com peixes, camarões e perna de cordeiro	22
Fig. 20 – Natureza-morta com aipo e marmelo	23
Fig. 21 – Verso da pintura Natureza-morta com aipo e marmelo	23
Fig. 22 – Natureza-morta com citrinos	24
Fig. 23 – Verso da pintura Natureza-morta com citrinos	24
Fig. 24 – Natureza-morta com bolos	26
Fig. 25 – Verso da pintura Natureza-morta com bolos	26
Fig. 26 – Natureza-morta com figos e uvas	27
Fig. 27 – Verso da pintura Natureza-morta com figos e uvas	27
Fig. 28 – Espetro eletromagnético	31
Fig. 29 – Pormenor da lâ da pintura Cordeiro Místico	33
Fig. 30 – Pormenor da lâ da pintura Natureza-morta com cordeiro e caça	33
Fig. 31 – Fotografia de ultravioleta de Natureza-morta com cordeiro e caça	34
Fig. 32 – Fotografia de ultravioleta de Cordeiro Místico	34
Fig. 33 – Fotografia de ultravioleta de Ceia da Sagrada Família	34
Fig. 34 – Refletografia de infravermelho de Cordeiro Místico	36
Fig. 35 – Refletografia de infravermelho de Natureza-morta com cordeiro e caça	36
Fig. 36 – Recolha de amostra com bisturi na pintura Cordeiro Místico	37
Fig. 37 – Distribuição e número de amostras da pintura Ceia da Sagrada Família	37
Fig. 38 – Distribuição e número de amostras de Cordeiro Místico	38
Fig. 39 - Distribuição e número de amostras de Natureza-morta com cordeiro	38
Fig. 40 – Pormenor da zona da amostra E8 da pintura Ceia da Sagrada Família	40

Fig. 41 – Fotografia obtida por observação ao microscópio da amostra E8	40
Fig. 42 – Pormenor da zona da amostra J10 da pintura Cordeiro Místico	40
Fig. 43 - Fotografia obtida por observação ao microscópio da amostra J10	40
Fig. 44 – Pormenor da zona da amostra B10 de Natureza-morta com cordeiro	40
Fig. 45 - Fotografia obtida por observação ao microscópio da amostra B10	40
Fig. 46 – Espetro obtido por μ -FTIR da amostra E13	42
Fig. 47 – Espetro obtido por μ -FTIR da amostra J6	42
Fig. 48 - Espetro obtido por μ -FTIR da amostra B10	43
Fig. 49 – Espetro obtido por μ -FTIR da amostra E2	45
Fig. 50 – Espetro obtido por μ -XRF do ponto 30 de Cordeiro Místico	46
Fig. 51 – Espetro obtido por μ -XRF do ponto 24 de Cordeiro Místico	46
Fig. 52 – Distribuição dos pontos de análise obtidos por μ -XRF	46
Fig. 53 - Espetro obtido por μ -XRF do ponto 94 de Natureza-morta com cordeiro	47
Fig. 54 - Espetro obtido por μ -XRF do ponto 95 de Natureza-morta com cordeiro	47
Fig. 55 – Distribuição dos pontos de análise obtidos por μ -XRF	47
Fig. 56 – Observação da amostra J10 no Microscópio	48
Fig. 57 – Imagem obtida por SEM da mesma amostra	48
Fig. 58 – Espetro obtido para o ponto a1 por SEM-EDS	48
Fig. 59 - Espetro obtido para o ponto a2 por SEM-EDS	48
Fig. 60 – <i>Print screen</i> do elemento de divulgação	52
Fig. 61 – <i>Print Screen</i> do elemento de divulgação do estudo material do MT-B	54

13. ANEXOS

13.1 Microscopia ótica

O equipamento utilizado foi: Leica DM2500 M.



Ilustração 1: Microscópio ótico – Centro Hercules.

13.2 Espetrometria de absorção de Infravermelho com transformada de Fourier (μ - FTIR)



Ilustração 1: Equipamento de FTIR – Instituto José de Figueiredo.

13.3 Espectrometria μ - XRF

O equipamento utilizado é composto por fonte de Raios X - Mini-X, amptek (ilustração 2) e um detetor X-123SDD (Ilustração 3)



Ilustração 1: momento de análise por fluorescência de raios X no quadro *Cordeiro Místico*.



Ilustração 2 -Fonte de Raios X.



Ilustração 3 : Detetor de Raios X.

13.4 Microscópio Eletrônico de Varrimento acoplado a um espectrômetro de energia dispersiva de Raios X SEM-EDS

O equipamento utilizado foi SEM – HITACHI 3700N acoplado a espectrômetro de Raios X Bruker Xflash.



Ilustração 1: equipamento SEM-EDS do Centro Hercules.

13.5 – CD com elemento multimédia