



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

Estudo e intervenção da pintura a óleo sobre madeira,
Descida da Cruz, do século XVI

Relatório de Estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Conservação de Restauro de Bens Culturais

Diana Teixeira Vasconcelos

Outubro de 2019



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

**Estudo e intervenção da pintura a óleo sobre madeira,
*Descida da Cruz, do século XVI***

Relatório de Estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Conservação de Restauro de Bens Culturais

Especialização em Pintura

Diana Teixeira Vasconcelos

Trabalho realizado sob a orientação de

Professor Orientador: Prof. Doutora Maria Aguiar

Co-orientador: Prof. Doutor José Ferrão Afonso

Outubro de 2019

À minha Mãe. Sem ela,
nada disto seria possível.

Agradecimentos

Todo o trabalho desenvolvido ao longo deste estágio e a elaboração deste relatório não teria sido possível sem a colaboração de inúmeras pessoas, que de certa forma contribuíram para que fosse possível.

Em primeiro lugar, queria agradecer à minha orientadora, Prof.^a Doutora Maria Aguiar, e ao meu co-orientador Prof. Doutor José Ferrão Afonso, por todos os ensinamentos e apoio prestado ao longo do estágio e elaboração deste relatório. Agradecer à Santa Casa da Misericórdia do Porto, pela disponibilização da obra intervencionada.

Um agradecimento a todos os professores da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, em especial ao Prof. Doutor Arlindo Silva, Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa e Prof.^a Doutora Carolina Barata.

Aos meus colegas de curso, Miguel Amorim, Catarina Neto, Joana Lencastre e Joana Pina, um agradecimento especial pela companhia, conselhos e incentivo ao longo destes anos. Aos meus amigos, em especial à Adriana Gonçalves, por toda a paciência e motivação oferecida.

Queria agradecer à minha família, que esteve sempre presente na minha vida académica, em especial à minha mãe. E por fim, ao meu namorado pelo incentivo constante.

Resumo

O seguinte relatório, realizado no âmbito do estágio curricular do Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais, na especialização de Pintura, na Universidade Católica Portuguesa, revela o estudo e a intervenção de uma pintura sobre madeira de carvalho “Descida da Cruz”, de autor desconhecido, datada do século XVI, pertencente à Santa Casa da Misericórdia do Porto. Este relatório tem como objetivo fazer uma abordagem ao seu contexto histórico, artístico e iconográfico, seguido de um estudo material e técnico, recorrendo a métodos de exame e análise, cujos resultados serão apresentados ao longo da redação e da descrição de tratamentos de conservação e restauro efetuados.

Os objetivos propostos visaram restituir a estabilidade e leitura do painel religioso, agindo em conformidade com os princípios éticos da conservação e restauro. Foi realizado um levantamento do estado de conservação da pintura para a identificação das principais patologias que a obra apresenta, onde foi verificado, que os seus maiores problemas de conservação cabiam à sua parte estrutural.

A proposta de intervenção de conservação e restauro da obra “Descida da Cruz” teve como objetivo solucionar os principais problemas observados durante o levantamento do seu estado de conservação, nomeadamente aqueles provocados por infestação xilófaga, de térmitas e deterioração fúngica.

No caso desta obra, foi relevante contribuir para um maior conhecimento da sua origem, que levantava dúvidas sobre uma proveniência flamenga ou portuguesa. Através de testes microquímicos feitos à camada de preparação, a ausência de carbonatos na sua constituição apontou para uma origem portuguesa.

Palavras Chave: pintura; séc. XVI ; estudo ; Conservação ; intervenção.

Abstract

The following report was written throughout the curricular internship carried out within the scope of the Master's Degree in Conservation and Restoration of Cultural Items, specialization on Painting, at the Catholic University of Porto. It unveils the research and the intervention performed on a painting on oak wood, *The Descent from the Cross*, which dates to the 16th century and whose author is unknown. The painting is owned by Santa Casa da Misericórdia do Porto. This report examines its historical, artistic and iconographic context, followed by a material and technical research for which different methods of analysis have been used. The results will be provided throughout the report and alongside the description of the conservation and restoration treatments that were carried out.

In accordance to the ethical principles of the conservation and restoration practice, the goals that were set aim to restore the artwork's stability and interpretation. The state of the painting's conservation was observed in order to identify the main pathologies that it presented. It was established that its major conservation problems were related to its structural part.

The proposed conservation and restoration intervention of the work "*The Descent from the Cross*" aimed to solve the main problems observed during the analysis of its state of conservation, namely, the xylophagous insects and fungal infestations.

In this case, it was important to identify the artwork's origin, since it could either be a Portuguese or a Flemish painting. After carrying out microchemical tests on the ground layer, there was no evidence of carbonates, meaning it is probably a Portuguese work.

Keywords: painting on wood; 16th century; conservation; intervention

Índice

Agradecimentos	i
Resumo	ii
Abstract	iii
Introdução	10
CAPÍTULO 1 – Contextualização histórica e iconográfica	12
1. Pintura dos finais do século XV e inícios de XVI em Portugal	12
1.1.Representações da “ <i>Descida da Cruz</i> ”	16
1.2. Descrição da iconografia da obra	23
CAPÍTULO 2 - Descrição técnica e material e Estado de conservação	25
2.1 Suporte	25
2.2.Camada de preparação.....	32
2.3. Desenho subjacente	34
2.4. Camada Cromática.....	35
2.4.1. Carnação de Cristo – zona de luz (amostra nº9).....	38
2.4.2. Vermelho panejamento de José de Arimateia – zona de luz (amostra nº5)	38
2.4.3.Verde cendal de Cristo – zona de sombra (amostra nº6)	39
2.4.4. Branco do céu – zona luz (amostra nº17)	40
2.4.5 Amarelo da auréola	40
2.5. Descrição da Moldura / estado de conservação.....	41
CAPÍTULO 3 – Tratamento	42
3.1. Limpeza mecânica.....	42
3.2. Facing.....	43
3.3. Remoção da madeira afetada.....	44
3.4 Separação das pranchas	45
3.5. Desinfestação do Suporte.....	46

3.6. Consolidação do suporte	47
3.7. Parquetagem	48
3.8. União de pranchas	50
3.9. Limpeza da camada cromática	52
3.10. Preenchimento de lacunas e reintegração cromática	53
3.11. Revestimento de proteção final	55
3.12. Moldura	56
Conclusões	58
Bibliografia	59

Índice de Figuras

Figura 1. Pintura a óleo sobre madeira de carvalho “Descida da Cruz”, séc XVI, de autor desconhecido. SCMP 119,7 cm x 41cm x 2cm. ©Diana Vasconcelos	16
Figura 2. Pintura sobre madeira "Cristo Deposto da Cruz". Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim.	18
Figura 3. Pintura a óleo sobre madeira de Castanho “Calvário”. 1530 d.C – 1535 d.C, Grão Vasco, 242,3 cm x 239,3 cm. Na Predela inferior pinturas de “Cristo perante Pilatos”, “ a Descida da Cruz” e a “Descida de Cristo ao Limbo”. Museu Nacional Grão Vasco, Viseu	19
Figura 4. Pintura a óleo sobre madeira "Descida da Cruz” c. 1535-40. Museu Nacional Grão Vasco, Viseu	19
Figura 5. Pintura sobre madeira “Descida da Cruz” de Grão Vasco e Vasco Fernandes c. 1501-1506. Pintura terá pertencido ao antigo retábulo da Capela-mor da Sé de Viseu (18 painéis).....	20
Figura 6. Tríptico da Descida da Cruz de Gérard David. C.1518-1527 Pintura a óleo sobre madeira de Carvalho. Alt. 204 x larg.125 cm. Proveniente do convento da Piedade de Santa Cruz.....	21
Figura 7. Pintura a óleo sobre madeira “Descida da Cruz”, c.1436, de Van der Weyden. Museu Stedlijk, Amesterdão. 220 cm x 262cm.....	21
Figura 8. Representação de S.João Evangelista. ©Diana Vasconcelos	23
Figura 9. Representação de Maria ©Diana Vasconcelos	23
Figura 10. Representação de Cristo ©Diana Vasconcelos.....	23
Figura 11. Representação de José de Arimateia ©Diana Vasconcelos	23
Figura 12. Fotografia do suporte em secção transversal captada por MO (50 x) - ©Diana Vasconcelos.	26
Figura 13. Taleiras originais em mau estado de conservação e com marcas da presença	

de cola. ©Diana Vasconcelos.....	27
Figura 14. Rebaixo perimetral das pranchas no tardo - ©Diana Vasconcelos.	28
Figura 15. Moldura apenas com função decorativa - ©Diana Vasconcelos.	29
Figura 16. Fissura no suporte, causada pela presença de cola na taleira. ©Diana Vasconcelos	30
Figura 17. Fissuração do suporte. ©Diana Vasconcelos.....	30
Figura 18. Galerias deixadas pela presença de térmitas. ©Diana Vasconcelos	30
Figura 20. Perda de material lenhoso no canto superior esquerdo e furo provocado por elemento metálico. ©Diana Vasconcelos.....	31
Figura 19. Degradação do suporte até à zona de união do painel (taleiras). ©Diana Vasconcelos	31
Figura 21. Mapeamento das principais patologias (frente e verso).....	32
Figura 23. Excesso de camada de preparação nas margens da pintura. ©Diana Vasconcelos	33
Figura 22. Visualização da camada de preparação branca a partir das lacunas da camada cromática. ©Diana Vasconcelos.....	33
Figura 24. Desenhos Subjacentes no cendal e abdómen de Cristo.....	35
Figura 25. Desenhos Subjacentes no cendal e abdómen de Cristo.....	35
Figura 27. Desenhos subjacentes nos rostos de Cristo e Nossa Senhora (arrependimento no nariz de Cristo).	35
Figura 26. Desenhos subjacentes nos rostos de Cristo e Nossa Senhora (arrependimento no nariz de Cristo).	35
Figura 29. Pormenor das auréolas de S.João Evangelista e Nossa Senhora.....	36
Figura 28. Pormenor do cabelo de S.João Evangelista, executado com pincéis mais finos.	36
Figura 31. Pormenor da técnica pictórica, pinceladas em diferentes direções e de acordo	

com as formas da composição.	36
Figura 30. Pormenor da técnica pictórica, pinceladas largas e em várias direções.	36
Figura 32. Mapeamento da amostragem na camada cromática.	37
Figura 34. Observação em lupa binocular da amostra correspondente à carnação (braço direito de Cristo - zona de luz).	38
Figura 33. Fotografia captada por Mo do local de recolha de amostra (braço direito de Cristo – zona de luz).	38
Figura 36. Observação em lupa binocular da amostra correspondente ao vermelho (panejamento de José de Arimateia).	39
Figura 35. Fotografia captada por Mo do local de recolha de amostra (panejamento de José de Arimateia – zona de luz.)	39
Figura 38. Observação em lupa binocular da amostra correspondente ao verde (cendal de Cristo -zona de sombra).	39
Figura 37. Fotografia captada por Mo do local de recolha de amostra (verde do cendal de Cristo – zona de sombra).	39
Figura 39. Registo delicado de flores, que se diferencia da mancha opaca da vegetação (canto superior esquerdo da pintura).	41
Figura 40. Mancha opaca na vegetação (zona superior da pintura junto à representação da cruz).	41
Figura 41. Aplicação de facing na camada cromática.	44
Figura 42. Facing na totalidade da camada cromática.	44
Figura 43. Remoção da madeira afetada com o auxílio de um formão.	45
Figura 44. Separação das pranchas com o auxílio de um berbequim eléctrico.	46
Figura 45. Separação das pranchas.	46
Figura 46. Consolidação do suporte lenhoso por injeção.	48
Figura 47. Aplicação da técnica de parquetagem no suporte.	49

Figura 49. Aplicação da técnica de parquetagem concluída.	50
Figura 48. Aplicação de massa époxada Araldite® nas pequenas áreas em falta entre a madeira original e parquetagem.	50
Figura 51. Remoção do facing na camada cromática.	51
Figura 50. Remoção do facing na camada cromática com o auxílio de uma esponja... 51	
Figura 52. Limpeza da camada cromática com solução LE6.	52
Figura 53. Aplicação de camada de preparação (gesso sottile), nos orifícios provocados pelos insectos xilófagos.	53
Figura 54. Reintegração cromática com técnica mimética.	54
Figura 55. Reintegração com tratteggio.	54
Figura 57. Reintegração cromática finalizada.	55
Figura 56. Pintura antes da reintegração, apenas com camada de preparação.	55
Figura 58. Aplicação de verniz com o auxílio de uma trincha.	56
Figura 59. Fixação da camada cromática em destacamento.	57
Figura 60. Colocação das cantoneiras no tardoz da moldura.	57
Figura 61. Preenchimento de lacunas na camada de preparação do friso.	57

Introdução

O presente relatório, inserido no mestrado em Conservação e Restauro de Bens culturais - especialização em pintura, na Universidade Católica Portuguesa, sintetiza todo o trabalho teórico-prático desenvolvido no âmbito do estágio.

Durante o estágio, foi estudada e intervencionada uma pintura sobre madeira de carvalho “*Descida da Cruz*”, de autor desconhecido, datada do século XVI, pertencente à Santa Casa da Misericórdia do Porto. O relatório começará por se focar no estudo do seu contexto histórico, artístico e iconográfico, onde o apoio da minha orientadora e do co-orientador como historiador de arte e de todos os conhecimentos adquiridos até à data, foram imprescindíveis para ajudar à sua contextualização artística.

Sendo que a obra em estudo estava datada do século XVI surgiram, logo questões relacionadas com o seu contexto histórico, nomeadamente se a obra teria origem flamenga, ou apenas a sua influência como era próprio na época. Após desenvolver um estudo do seu contexto histórico, foi feito um estudo material e técnico, apoiado em exames e análises, que nos ajudaram, a desvendar algumas destas questões.

De forma a escolher os métodos de exame e análise mais adequados, foi necessário pensar nas respostas que queríamos obter com cada exame específico. No caso desta obra, recorreremos aos seguintes métodos: fotografia de luz visível para documentação da obra e do seu estado de conservação; fotografia de luz rasante para perceber o tipo de expressão do artista, como por exemplo o tipo de pinceladas, empastes e o seu estado de conservação; fotografia de infravermelho para obter informação sobre zonas danificadas e verificação da presença de um desenho subjacente; microscopia ótica para observação estratigráfica de amostras retiradas da obra, nomeadamente a contabilização do número de camadas existentes e a descrição da sua morfologia; e testes microquímicos para identificar a composição química de pigmentos e cargas.

Antes de prosseguir com os tratamentos de restauro, foi necessário compreender os materiais constituintes da obra, onde os métodos de análise e exame foram uma vez mais, imprescindíveis.

Quanto à identificação de patologias, o principal problema observado foi a fragilidade do suporte da pintura, devido ao ataque xilófago, de térmitas e podridão cúbica. Sempre que possível, seguindo as normas da conservação e restauro devemos efetuar uma intervenção mínima, porém não foi o caso da obra em estudo, uma vez que a intervenção, englobou a remoção da madeira de suporte, danificada irreversivelmente pela podridão, e a introdução de novos materiais utilizando a técnica de parquetagem.

Todas as intervenções de conservação e restauro descritas ao longo deste relatório, foram precedidas de um registo fotográfico e de uma análise criteriosa do estado de conservação da obra, de forma a elaborar uma proposta de tratamento que pudesse cumprir os objetivos pretendidos, restituir a estabilidade e leitura da obra, em conformidade com os princípios éticos da Conservação e Restauro.

CAPÍTULO 1 – Contextualização histórica e iconográfica

1. Pintura dos finais do século XV e inícios de XVI em Portugal

O panorama da pintura portuguesa na primeira metade do século XVI, é caracterizado por um gosto originário do norte da Europa. Esta mudança ficou a dever-se, entre outros fatores, à intensificação das trocas comerciais e artísticas em Portugal e a Flandres que divulgou a pintura flamenga, cujas oficinas das cidades de Bruges e Antuérpia proporcionavam ao mercado grandes quantidades de boa pintura a preços acessíveis.

Outro fator de maior importância é o ambiente vivido em Portugal, na corte de D. Manuel I, cujo reinado viveu uma “efervescência artística” marcada pelos modelos artísticos que vigoravam, os da estética flamenga. A maioria das encomendas era de cariz religioso. Os painéis que hoje se conhecem fariam parte de grandes conjuntos retabulares historiados, encomendados para engrandecer os altares de sés e igrejas por todo o país, revelando as novas circunstâncias históricas. O desafogo económico da corte e o desejo de renovação estética condicionada pelas alterações do pensamento religioso e um novo gosto, levaram ao que se considera o período áureo da pintura portuguesa. (SALGUEIRO, 2012)

A este processo de modificação do gosto dominante não foi alheia a vinda e estabelecimento em Portugal de artistas de origem flamenga que se naturalizaram portugueses, cujas oficinas inundaram o país do gosto nórdico, mais especificamente associado aos escandinavos. É o caso de Francisco Henriques, pintor régio responsável por diversas empreitadas em diferentes regiões do país e de Frei Carlos, artista que professou no convento hieronimita do Espinheiro (1517), em Évora, constituindo um importante núcleo oficial que espalhou obras pelos conventos da Ordem. (IDEM)

Para além destas importações e das obras dos mestres flamengos estabelecidos em Portugal, há ainda que salientar a influência nas próprias oficinas nacionais, como as de Lisboa de Jorge Afonso, a de Viseu de Vasco Fernandes e a de Coimbra de Gil Vicente, falando-se de um predomínio que influenciou o gosto do primeiro quartel do século XVI tendo sido igualmente decisivo o facto dos mestres flamengos terem trabalhado em

conjunto com pintores portugueses, constituindo parcerias para grandes empreitadas.

Apesar de haver pouco suporte documental para ilustrar a presença em Portugal de mestres de origem flamenga, no início do século XVI, o facto é inquestionável, sendo, porém, difícil a atribuição de autorias. Assim, a historiografia defende-se recorrendo a autorias conjuntas. Deste facto sofreu o núcleo de obras o Mestre de Lourinhã que, até ser abordado numa perspetiva de conjunto estilístico e ser devidamente identificado, destacando-se de outras obras coevas com as quais era afiliado, não foi reconhecido como valor individual. (CARVALHO, 2012)

O reinado de D. João III do século XVI é inúmeras vezes caracterizado como humanista, contribuição dada pela corte da época, que recrutou humanistas italianos, com o intuito de educar os príncipes, mas também potenciado pelo envio de portugueses para estudar em Itália.

Francisco de Holanda faz parte deste grupo de portugueses que se deslocaram em busca de conhecimento, a mando de D. João III. Quando regressa, redige reflexões acerca das condições artísticas em Portugal, condições essas que na sua opinião não são favoráveis, uma vez que, para ele existe uma falta de cultura artística, em suma, falta de reconhecimento da pintura, que propicia uma falta de motivação por parte dos artistas.

A par da falta de reconhecimento artístico, em Portugal a convivência com obras de cariz clássico era quase nula, diferenciando-se de Itália, onde os seus artistas estavam propensos para a criação de arte renascentista. É de se salientar que nem o renascimento nem o maneirismo se desenvolveram de forma concisa, uma vez que Portugal ainda estava muito ligado ao Gótico e consta-se que muitas ruínas da Antiguidade, que poderiam servir de modelo renascentista, foram destruídas por fazerem parte, para a igreja portuguesa, de símbolos de paganismo.

Na sequência do terramoto de 1531 (perda de obras, - dificuldade em identificar autores, uma vez que manuscritos/documentos foram destruídos), a corte viu-se obrigada a mudar-se para Évora, levando consigo os artistas e mestres estrangeiros, tornando esta cidade rica na cultura artística e literária. E foi nesta mesma altura que o humanismo atingiu o seu auge, com a influência de D. João III, devido ao seu esforço em integrar as elites nas correntes culturais inovadoras da época. (LOUSA, 2013)

D. João III distinguia-se então no nosso país por estimar o conhecimento artístico, em que se consta que, devido a este interesse, mandou traduzir obras literárias em latim, com temas da arquitetura clássica, durante o século XVI. Estes livros foram um importante veículo de informação para os nossos artistas.

Ao longo do tempo, a opinião que se tinha acerca da obra de arte e dos artistas, sofreu grandes alterações. Inicialmente, o artista era visto como um simples artesão, que produzia apenas por encomenda, e, regra geral, a sua obra era resultado de um trabalho coletivo de oficina, o que por vezes dificulta a identificação da autoria da obra. Neste tipo de oficina, o artista aprendiz produzia as tintas para os mestres ou encarregava-se de tarefas como transpor composições para painéis, não tendo a liberdade de expressão artística criativa.

“Estamos ainda na primeira metade do século XVI. À parte de alguns casos esporádicos de artistas que são contemplados pela corte, sem por isso se verem dissociados do estatuto artesanal, a generalidade da classe continua agrilhoada aos “regimentos” dos “oficiais mecânicos” como classe servil e obscura, adstrita ao mundo dos pequenos assalariados. O pintor não deixa de ser ainda um artesão, mesmo quando aufere, excepcionalmente, de altas tarefas” (HOLANDA, 1984, p.287)

De um modo geral (Itália), só a partir do século XV é que a arte deixa de fazer apenas parte de uma produção oficial, para estar diretamente ligada à ciência/matемática – conceitos de perspetiva e proporção. Com esta mudança o artista, carece de uma “escola” - academia que lhe dê o conhecimento necessário para sustentar/consolidar a vertente meramente prática.

Em Portugal, esta alteração de estatuto do artista não é assinalável e o conceito de artesão manteve-se até muito tarde. Segundo Vítor Serrão, o ambiente que se vivia em pleno século XVI era semelhante ao da Idade Média. Sabe-se que apenas em 1781 surgiu a primeira “escola” pública da pintura (Aula Régia do Desenho), dirigida por Joaquim Manuel da Rocha. Segundo consta, houve um esforço por diferenciar o artista que frequentava a academia de um simples artesão e as obras de maior importância deveriam

ficar a cargo do primeiro referido. (LOUSA, 2013)

Durante o século XVI, em Portugal, o artista não conseguia demonstrar a sua individualidade, uma vez que não passava de um mero operário, que se ocupava da pintura de retábulos, ao douramento de talha, ou seja, ocupava-se de temas religiosos (encomendas da igreja), respeitando sempre os dogmas religiosos. O seu trabalho era caracterizado por ser generalista e, na sua maioria, não era assinado, uma vez que, os interesses estavam inteiramente relacionados com os mestres e encomendadores. Em suma, é notória a falta de estatuto por parte dos artistas em Portugal, que viviam na sua maioria em situações precárias, à exceção de artistas da corte, de convivência mais elitista, como é o caso de Nuno Gonçalves. Este pintor régio e cavaleiro de D. Afonso V era um artista da corte, com muito prestígio na época. É de salientar que Francisco de Holanda, ao teorizar a situação do século XVI em Portugal, cita-o, como sendo um verdadeiro pintor renascentista, por imitar, na sua opinião, os pintores italianos. O facto de Francisco de Holanda ter citado este pintor na sua obra literária, mostra, de certa forma, o estatuto que deveria ter na época

“E n’esto capítulo quero fazer menção de um pintor português que sinto que merece memória, pois em tempo mui bárbaro quis emitir nalguma maneira o cuidado e a discrição dos antigos e italianos pintores. E este foi Nuno Gonçalves, pintor de el-Rei Dom Afonso, que pintou na Sé de Lisboa o Altar de São Vicente (...)” (HOLANDA, 1984, p.79)

Esta convivência privilegiada com a corte não se restringia apenas a um artista e normalmente os artistas assumiam mais do que um cargo, normalmente funções que eram respeitadas junto das elites.

Uma vez que Francisco de Holanda teve contacto com estes artistas portugueses e artistas italianos, conseguia naturalmente perceber o grau de diferenciação de mentalidades, levando-o a defender o estatuto dos artistas portugueses para que pudessem ter uma profissão dignificada. Este assume estas preocupações nas suas obras literárias.

As encomendas eram feitas, maioritariamente, por parte do clero/igreja ou pelo Rei, sendo que isso é um fator diferenciador de outros países da Europa que influencia diretamente o tipo de representações, sendo a obra de cariz mais conservador, com o objetivo de satisfazer o encomendador. (IDEM)

Na primeira metade do século XVI, a obra de Frei Carlos foge ao estereótipo de pinturas flamenga. Este pintor executa exemplos do *belo portátil*, ou seja, pequenos quadros de devoção, algumas vezes de uso privado. Efetivamente, este tipo de quadros de pequena dimensão era raro na época.

Grande parte das obras tem em comum a direta ligação com temas religiosos e, de um modo geral, trata-se de retábulos narrativos, que colmatavam a falta de alfabetismo no nosso país. Os conjuntos de pinturas eram inseridos em retábulos, tratando-se de um conjunto relacionado entre si quanto à sua iconografia, e normalmente retratavam ciclos, tal como no caso da obra em estudo.

1.1.Representações da “*Descida da Cruz*”



Figura 1. Pintura a óleo sobre madeira de carvalho “Descida da Cruz”, séc XVI, de autor desconhecido. SCMP 119,7 cm x 41cm x 2cm. ©Diana Vasconcelos

Durante o século XVI, o tema da *Descida da Cruz*, foi representado em Portugal como em outras partes da Europa. Esta cena religiosa está enquadrada iconograficamente nas cenas da Paixão de Cristo, antes da cena denominada de, Lamentação. Diante de Cristo morto, as figuras representadas lamentam a sua morte e, em regra geral, o rosto de Maria é o que mostra maior sofrimento. Apesar do tema ter como personagem principal Cristo, as pinturas focam de uma forma equitativa as reações das personagens que o rodeiam.

Comparativamente a outros episódios da sua vida, as cenas da Paixão de Cristo tiveram maior divulgação devido ao seu caráter didático e por terem grande importância teológica. Porém, uma vez que a cena da *Descida da Cruz* se trata de uma cena de transição e não existe grande detalhe narrativo deste momento nos Evangelhos, não tem o mesmo destaque de outras cenas, como por exemplo o Calvário e a Ressurreição. Assim, as poucas referências existentes focam-se em José de Arimateia (Mt 27, 57-61), (Mc 15, 43-47) e (Lc 23, 50-53), que foi descrito por S. Mateus no Novo Testamento - homem rico, que ao final da tarde, se dirigiu a Pôncio Pilatos e pediu o corpo de Cristo, envolvendo-o posteriormente num pano limpo, antes de o depositar no túmulo – e Nicodemos no Evangelho de S. João (Jo 19, 38-42). (ALVES, 2012) Quanto a Maria, mãe de Jesus Cristo, e Maria Madalena, foram referenciadas como se apenas assistissem. (GASPAR, 2015)

Sendo que narrativa dos Evangelhos não é muito descritiva quanto à cena da *Descida da Cruz*, os artistas não se basearam apenas nesta fonte. Assim, representaram, muitas vezes, figuras que segundo o evangelho também estiveram presentes na *Crucificação de Cristo*, tais como, Maria, José de Arimateia, S. João Evangelista e Maria Madalena. Uma característica comum a todas as pinturas desta cena é representação de Cristo que já não está pregado na Cruz, podendo estar deitado no chão, ou sendo sustentado pela sua mãe, Maria, José de Arimateia e ladeado por outras figuras, tal como na obra “Cristo Deposto da Cruz” (Fig. 2) atribuída aos mestres de Ferreirim.



Figura 2. Pintura sobre madeira "Cristo Deposto da Cruz". Parceria oficial dos Mestres de Ferreirim. Lamego, Igreja de Santo António de Ferreirim.

A representação teatral de muitas figuras é característica da arte flamenga nestas cenas da paixão de Cristo, porém, tal como acontece com pinturas dos mestres de Ferreirim é apresentado um número de figuras diminuto, comparativamente com obras da mesma época, tal como na obra em estudo (Fig.1).

Os fatores que têm em comum estão efetivamente relacionados com a composição pictórica, nomeadamente, cruz centrada que divide a composição, céu com nuvens (não está limpo), tal como no da obra em estudo que denuncia tempestade e presença de vegetação que ajuda a enquadrar as figuras do primeiro plano. Esta obra distingue-se por ter uma cena mais composta, apresentando mais figuras em diferentes planos e pela sua paleta cromática com mais contraste de cor.

Em Portugal os poucos os exemplares encontrados que representam esta cena, na sua maioria fazem parte da predela de retábulos (ALVES, 2012), com várias pinturas, onde as cenas com maior valor teológico aparecem centralizadas e com maior dimensão. Como foi referido anteriormente, supondo que Maria e S.João Evangelista estiveram presentes na *Crucificação de Cristo*, deveriam manter-se quando Cristo foi retirado da cruz por José de Arimateia e Nicodemos, mesmo não sendo referenciados de uma forma tão explícita no Evangelho, durante a narrativa desta cena. (IDEM)

Nas obras emblemáticas de Grão Vasco, “A Descida da Cruz” (Fig.4) presente na

predela da pintura “Cálvário” (Fig.3) e a “Descida da Cruz” (Fig.5), que terá pertencido ao antigo retábulo da Capela-Mor de Viseu, a representação de todas estas figuras é visível, apresentando uma composição distinta, quanto à posição dessas mesmas personagens comparativamente com a “Descida da Cruz” em estudo, uma vez que Cristo ainda está a ser descido e não está ao colo de Maria. As duas pinturas (Fig.4 e Fig.5) assemelham-se na representação da cruz centrada, tal como na obra em estudo “Descida da Cruz”, porém a pintura “Descida da Cruz” proveniente do Museu Grão Vasco (Fig.4), é a que mais se aproxima na representação da Cruz, uma vez que, apresenta de igual forma a trave horizontal da cruz ausente da composição, no pormenor da caracterização das vestes e no facto de terem pertencido a um retábulo. Na figura 3 é possível confirmar a informação de que o tema Descida da Cruz muitas vezes era colocado nas predelas de retábulos, tal como outras cenas de transição, completando assim o painel principal e a narrativa do Ciclo da Paixão de Cristo.



Figura 3. Pintura a óleo sobre madeira de Castanho “Cálvário”. 1530 d.C – 1535 d.C, Grão Vasco, 242,3 cm x 239,3 cm. Na Predela inferior pinturas de “Cristo perante Pilatos”, “ a Descida da Cruz” e a “Descida de Cristo ao Limbo”. Museu Nacional Grão Vasco, Viseu



Figura 4. Pintura a óleo sobre madeira "Descida da Cruz" c. 1535-40. Museu Nacional Grão Vasco, Viseu



Figura 5. Pintura sobre madeira “Descida da Cruz” de Grão Vasco e Vasco Fernandes c. 1501-1506. Pintura terá pertencido ao antigo retábulo da Capela-mor da Sé de Viseu (18 painéis).

As importações de arte flamenga na Madeira foram potenciadas pelas relações comerciais com a Flandres no final do século XV até ao último quartel do século XVI. É importante lembrar que, para além da importação de obras, os artistas flamengos deslocaram-se e fixaram-se na Península Ibérica, assim como pintores portugueses, se deslocaram para a Flandres para aprender as técnicas/ forma de pintar, onde muitos deles acabaram por ali se fixarem. (CARITA, 2004) Dava-se preferência a pinturas onde predominavam as cenas narrativas, onde o Tríptico da “Descida da Cruz” de Gérard David se insere (Fig.6), destinado ao convento franciscano de Santa Cruz. (PEREIRA, 2016) Supõem-se que estejam representados os doadores desta obra, Jorge Lomelino e a sua esposa, Maria Adão Gonçalves Ferreira. (CLODE, 1997) Era comum que os artistas fizessem arranjos na composição para enquadrar outras figuras, tais como encomendantes ou santos padroeiros, pelo que a criatividade desses arranjos fazia distinguir a sua composição. Os encomendantes devotos à sua religião, fizeram com que esta prática fosse comum na época.



Figura 6. Tríptico da Descida da Cruz de Gérard David. C.1518-1527
Pintura a óleo sobre madeira de Carvalho. Alt. 204 x larg.125 cm.
Proveniente do convento da Piedade de Santa Cruz.



Figura 7. Pintura a óleo sobre madeira “Descida da Cruz”, c.1436,
de Van der Weyden. Museu Stedelijk, Amesterdão. 220 cm x 262cm

Outro exemplo excepcional de uma obra baseada neste tema é a de Roger Van der Weyden, que foi uma das mais apreciadas até aos dias de hoje. Quando pintou o quadro da “Descida da Cruz” (Fig.7), simplificou a cena religiosa, retirando tudo o que podia ser irrelevante para se concentrar nas figuras. Para historiadores, ao apenas focar-se nas

figuras, sem uma janela, um fundo que distraia o espectador, faz-nos mergulhar na tristeza representada na cena. Outro pormenor não menos relevante é o da posição similar de Cristo morto e da sua mãe Maria em forma de um arco. Quanto a outras personagens, Maria Madalena está retratada com vestes que poderão iconograficamente representar o seu passado de pecadora, pelo seu peito mais descoberto. Segundo a religião católica, Cristo morreu pelos pecados da humanidade e Maria Madalena é a personificação desses mesmos pecados. Quanto à modelação de volumes dos panejamentos e vestes, é muito pormenorizada e exímia, permitindo-nos perceber com clareza os volumes anatómicos das figuras representadas.

Como é evidente nos exemplos destacados anteriormente, as representações são diferenciadas pelas características pictóricas e de composição, porém, o objetivo dos autores é semelhante, isto é, transmitir o sofrimento da cena em questão aos espectadores.

Comparativamente com a obra em estudo, “Descida da Cruz”, estas obras diferenciam-se, sendo que apresentam um maior número de figuras e composição distinta, porém, como referi anteriormente, uma vez que a narrativa desta cena nos textos bíblicos não é suficientemente aprofundada, permite a criatividade do próprio autor, ou difere consoante o pedido do encomendante.

1.2. Descrição da iconografia da obra



Fig.8



Fig.9



Fig.10



Fig.11

Figura 8. Representação de S. João Evangelista. © Diana Vasconcelos

Figura 9. Representação de Maria © Diana Vasconcelos

Figura 10. Representação de Cristo © Diana Vasconcelos

Figura 11. Representação de José de Arimateia © Diana Vasconcelos

A cena religiosa representada acolhe quatro figuras, nomeadamente, Cristo (Fig.10) que se trata da figura principal, Maria (Fig.9), S. João Evangelista (Fig.8) e José de Arimateia (Fig.11). A parte inferior da trave vertical da cruz onde Cristo foi crucificado ergue-se centrada na obra e divide a composição simetricamente em duas partes sobre um fundo de paisagem tempestuoso, prolongando-se até ao extremo da obra, não sendo visível a trave horizontal. O céu com um tom tempestuoso, escuro, é característico desta cena bíblica, uma vez que no Evangelho é referida a existência de um eclipse seguido de um terramoto durante a morte de Jesus Cristo.

Ao centro da composição está Maria, que segura Cristo sobre o seu colo, demonstrando uma expressão de dor na face, causada pela morte do seu filho. Cristo é representado já numa posição inerte e de olhos fechados, de boca semiaberta, com a cabeça desfalecida para a direita, de acordo com o observador. Possui barba e cabelo longo, encaracolado e de tom castanho. O tom da sua pele é esverdeado, de onde sobressai as escorrências de sangue vermelho desde a zona do peito até às pernas - sangue que terá resultado da coroa de espinhos e no caso da ferida no tórax, causada por uma lança, segundo o evangelho. Nas mãos são representadas feridas, onde escorre também sangue, causadas pelos cravos usados durante a sua crucificação. Todas estas feridas são denominadas de estigmas, que em conjunto com as feridas nos pés (não são representados na obra), fazem parte das cinco chagas de Cristo.

Ao lado esquerdo de Maria surge S. João Evangelista, que é uma figura preponderante na representação da cena da *Descida da Cruz* como é visível nos exemplos anteriores. Ostenta cabelo castanho ondulado e no rosto escorrem lágrimas sinal do grande sentimento de dor causado pela morte de Cristo.

Do lado direito de Maria, José de Arimateia segura a cabeça de Cristo. Apenas Maria e São João Evangelista possuem aureola, uma vez que José de Arimateia não é considerado um santo.

Todas as figuras apresentam membros alongados, quase que desproporcionais quando comparamos com os rostos. A pintura apresenta com bastante pormenor a modulação de volumes, sobretudo na representação da anatomia de Cristo, na representação dos rostos com os narizes bem marcados. Maria veste um longo manto escuro de tom esverdeado (nos cortes estratigráficos evidenciaram partículas azuis, devendo ser esta a cor original de acordo com a iconografia mariana. A alteração para verde dever-se-á ao amarelecimento dos vernizes que impregnaram esta camada) e as zonas da cabeça e peito cobertas por um véu branco, que simboliza a pureza da virgem. S. João Evangelista e José de Arimateia possuem vestes de tom vermelho, cor que poderá simbolizar o sangue derramado por Cristo. Por sua vez, Cristo veste apenas um cendal simples de cor clara. A nível geral, a paleta de cor utilizada na pintura é de tons terrosos e ténues sem grande contraste de cor, características que dão um dramatismo próprio da cena representada.

Segundo o Evangelho, José de Arimateia era distinguido por ser amigo e discípulo de Cristo e foi quem compareceu perante o governador Romano e reivindicou o seu corpo após ser condenado à pena como inimigo de Roma. Assim Cristo poderia ter um funeral digno. (NEVES, 2011)

“José de Arimateia, inicialmente um discípulo secreto e relatado em escritos apócrifos como parente de Maria, mãe de Jesus, comportou-se como representante familiar ao receber o corpo de Jesus Cristo e enterra-lo no seu próprio túmulo. Por semelhante ato, ele provavelmente teria sido preso pelo Sinédrio, mas escapou milagrosamente e fugiu do país (...)” (TRIBBE, 2007, p.13)

São João Evangelista, figura representada à esquerda de Maria, fazia parte dos doze discípulos de Cristo, sendo o mais novo, fator demonstrado na pintura pela inexistência de barba, ao contrário de José de Arimateia. Segundo o Novo Testamento, foi quem seguiu Cristo na noite em que foi condenado à crucificação e a quem terão dado a responsabilidade de cuidar da mãe de Cristo, Maria.

CAPÍTULO 2 - Descrição técnica e material e Estado de conservação

2.1 Suporte

Para analisar a estrutura da madeira, foi feito um pequeno corte laminar numa das extremidades do tardo da obra e, seguidamente, esta zona foi limpa com a ajuda de uma pequena escova, desobstruindo os vasos, para facilitar uma melhor observação (SILVA, 2018). Uma vez que a olho nu não foi possível analisar ao pormenor a estrutura da madeira, foi feito um registo fotográfico com o auxílio de um microscópio digital (MO) portátil (Dinolite®). Após analisada a fotografia, pela sua complexa estrutura, pela morfologia dos seus vasos em anel, rodeados dos traqueídeos (fibras), tubos finos e

relativamente constantes quanto à sua dimensão, foi possível verificar que se tratava de uma madeira folhosa, mais precisamente madeira de carvalho (COUTINHO, 1999)

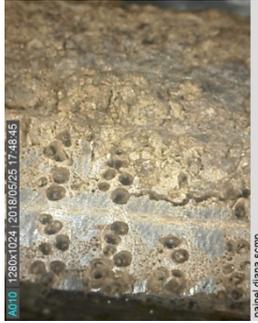


Figura 12.Fotografia do suporte em secção transversal captada por MO (50 x) - ©Diana Vasconcelos.

No que diz respeito à descrição técnica e material, a obra em estudo, “A Descida da Cruz”, é de madeira de carvalho (*Quercus*, sp.), que se tratava da madeira de eleição do século XVI em Portugal. O estudo de Jacqueline Marette, após analisar amostras de oitenta e oito exemplares correspondentes à escola portuguesa, verificou que setenta e duas foram construídas com madeira de carvalho (CARVALHO, 2012).

Este tipo de madeira era escolhido devido à sua estrutura homogénea, anisotropia diminuta, que criava uma estabilidade no objeto artístico. Apesar desta espécie lenhosa ter todas as condições necessárias para a construção de painéis, devido ao custo da mesma ser algumas vezes consideravelmente elevado, principalmente quando vinda do Báltico, a madeira de castanho era outra boa opção. Nesta obra, existem estes dois tipos de madeira na sua composição, sendo que as únicas partes executadas com de castanho são as taleiras.



Figura 13. Taleiras originais em mau estado de conservação e com marcas da presença de cola. ©Diana Vasconcelos.

Quanto à sua estrutura, o painel é constituído por duas pranchas de corte longitudinal radial, que é um dos tipos de corte que permite menor deformação na obra quando exposta às condições ambientais, tal como o corte radial, muitas vezes utilizado na Flandes (SANTOS, 2012). Quanto às dimensões, as pranchas atingem os 119,7 cm de altura, 41 cm de largura, 2 cm de espessura máxima e cerca de 0,7 cm mínima. Embora haja variantes, sendo que é possível que em alguns casos os painéis apresentem já alguma alteração pelo desbaste posterior do suporte, a espessura dos painéis desta época variava, aproximadamente, entre os 0,8 e os 4 cm de espessura.(CARVALHO,2012) As dimensões das pranchas das pinturas normalmente não passavam dos 330 cm, uma vez que a madeira que vinha do Báltico, muito utilizada pela escola portuguesa, pelas suas características recomendáveis de estabilidade, tinha tamanhos padronizados, muitas vezes destinada a outro tipo de uso, não artístico, condicionando assim, os artistas a nível de tamanho e de corte. (IDEM) Ainda falando na morfologia das pranchas, a sua espessura é a original, visível pelas marcas deixadas por ferramentas no reverso da obra. É notório um rebaixo perimetral, o que demonstra que, como na maioria dos exemplares existentes desta época, este painel terá tido uma moldura incorporada. A possibilidade de integrar um retábulo é também ponderada pela existência de uma outra pintura, “Jesus carregando a Cruz” igualmente pertencente à Santa Casa da Misericórdia do Porto, com dimensões semelhantes e da mesma autoria que foi objecto de estudo do meu colega mestrando Miguel Amorim. Em conjunto com a obra “Descida da Cruz”, é provável que terá feito parte de um Ciclo da Paixão de Cristo onde deveriam estar outras representações.



Figura 14. Rebaixo perimetral das pranchas no tardoz -
©Diana Vasconcelos.

A união das pranchas foi feita a partir de duas taleiras de madeira de castanho (6 cm de largura e cerca de 0,5 cm de espessura) travadas por oito cavilhas (quatro em cada taleira). Este sistema não era o mais comum na época em Portugal, sendo que, na sua maioria eram unidas com junta viva/furo-respiga. O método de furo-respiga era o mais comum, muitas vezes em conjunto com taleiras, travadas por um ou dois pares de cavilhas na mesma obra. É possível identificar caudas de andorinha no reverso de algumas obras, porém normalmente corresponde a adições posteriores, uma vez que o seu uso é mais tardio. (COSTA, 2007) Estas não davam estabilidade à obra, uma vez que impediam o movimento natural da madeira durante as oscilações de humidade e temperatura, podendo levar à fissuração do suporte e, por consequência, ao destacamento da camada cromática. (CARVALHO, 2012)

Depois do estudo feito a vários painéis portugueses da época, foi possível associar a escolha da união de pranchas às influências flamengas e nórdicas. Onde concluíram que nas pinturas com forte influência flamenga, optavam por utilizar taleiras em detrimento do método de furo-respiga. (IDEM)

Quanto ao estado de conservação, o suporte apresentava algum empeno convexo nas pranchas, causado pelas diferentes espessuras das tábuas (rebaixo perimetral), como referido anteriormente, durante as movimentações naturais da madeira e devido ao corte das tábuas. Sendo que o corte utilizado foi o longitudinal radial, as margens das tábuas

que já apresentam espessura inferior, também pertencem à zona mais próxima do borne, logo, a madeira é menos densa e mais suscetível a alterações. Já o interior, por sua vez, é mais próximo do cerne, logo, mais resistente às alterações de humidade relativa e temperatura. A obra deverá ter sido retirada de um retábulo. No presente encontra-se com uma moldura que não é original, de tamanho superior, concretizando apenas uma função decorativa e, conseqüentemente, não dando estabilidade à obra. Todas estas mudanças propiciam deformações na madeira. O facto de o empeno ser convexo e não côncavo, demonstra que o artista terá tido o cuidado de utilizar a face interna das pranchas para a camada cromática (interface interna estava voltada para a medula).



Figura 15. Moldura apenas com função decorativa - ©Diana Vasconcelos.

Como referi anteriormente, a união das pranchas foi feita a partir de duas taleiras travadas por oito cavilhas, que apresentavam vestígios de cola, o que aponta para a colagem entre as taleiras e as pranchas. Uma vez que, nesse local (taleira inferior), a madeira não se conseguia movimentar livremente, causou uma pequena fissura no suporte.



Figura 16. Fissura no suporte, causada pela presença de cola na taleira. ©Diana Vasconcelos

Por fim, porém, não menos importante, uma vez que se trata do principal problema existente no suporte da obra, houve uma infestação xilófaga, térmita e ataque fúngico (podridão cúbica). São visíveis orifícios de pequena dimensão, que vão desde o reverso até à superfície da camada cromática da obra, causados pelo ataque xilófago. No reverso do painel, eram ainda visíveis as galerias de grande dimensão, comparativamente com os orifícios referidos anteriormente, provocadas pela presença de térmitas, assim como a podridão cúbica, que influenciou as propriedades físico-mecânicas da madeira, nomeadamente, diminuição da resistência e da densidade, que confere à madeira um aspeto quebradiço/fissurado e com consistência esponjosa. Os fungos causadores da podridão cúbica têm preferência por madeiras folhosas, facto coincidente com a identificação da madeira das pranchas, uma vez que possuem uma quantidade elevada de celulose e hemicelulose.



Figura 17. Fissuração do suporte. ©Diana Vasconcelos

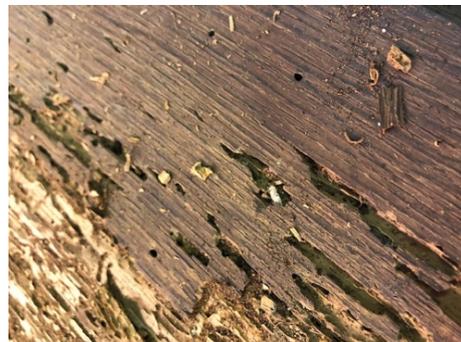


Figura 18. Galerias deixadas pela presença de térmitas. ©Diana Vasconcelos

A obra em estudo, provavelmente durante o período em que pertenceu a um retábulo, terá estado em contacto com uma humidade relativa elevada, propícia ao aparecimento de micro-organismos. As térmitas que por sua vez, provem do solo e são sensíveis à luz, poderão ter ascendido pelo retábulo, até chegar ao tardo do painel. É notório que a infestação se instalou mais na prancha direita e na zona de união de pranchas. Este facto danos a indicação de que a prancha direita de menor dimensão, poderá pertencer à zona do borne mais próxima da casca, madeira menos densa (ao contrário da outra prancha de maior dimensão e mais densa) e mais propícia ao consumo dos insetos xilófagos. A zona de união das pranchas também foi afetada, talvez pelo acesso aos insetos xilófagos mais facilitado.

O suporte apresenta ainda uma lacuna de forma circular numa zona central superior, causada pela presença de um elemento metálico, que terá servido de elemento de fixação da obra após ser retirada do retábulo. Assim haverá a hipótese de a infestação se ter proporcionado de igual modo nesta altura.



Figura 20. Degradação do suporte até à zona de união do painel (taleiras). ©Diana Vasconcelos



Figura 19. Perda de material lenhoso no canto superior esquerdo e furo provocado por elemento metálico. ©Diana Vasconcelos

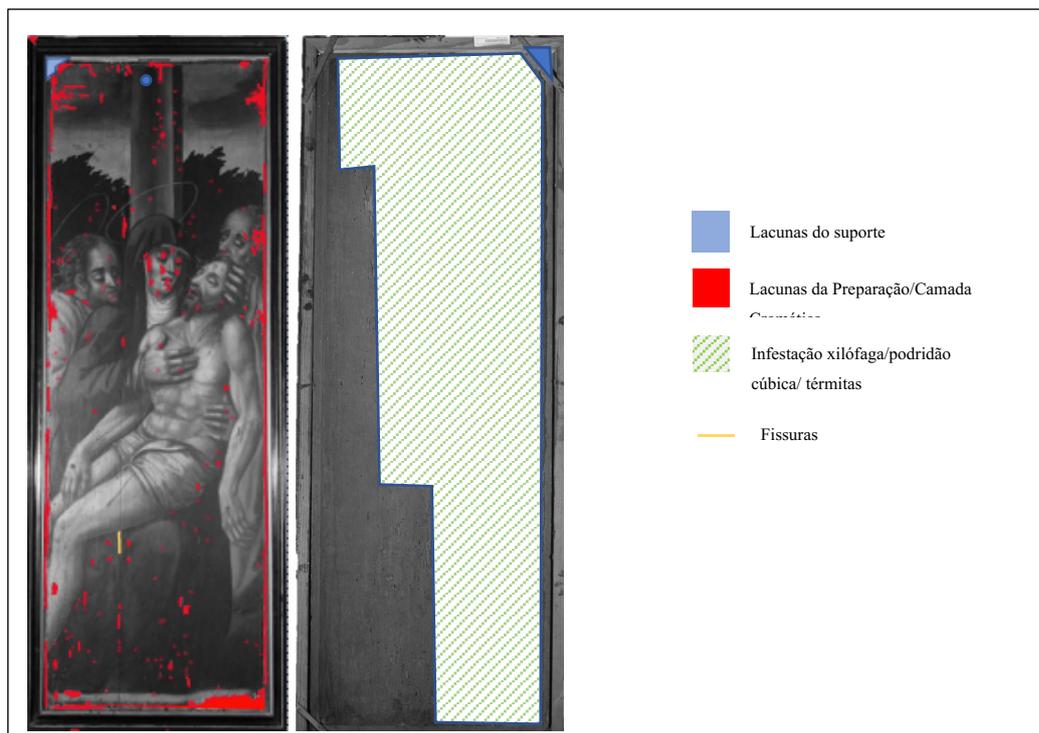


Figura 21. Mapeamento das principais patologias (frente e verso).

2.2. Camada de preparação

A camada de preparação presente na obra em estudo é simples com apenas uma camada. Apresenta uma cor branca, característica comum nas camadas de preparação das pinturas portuguesas do século XVI. Foi possível a sua observação a olho nu a partir das lacunas existentes na camada cromática e no excesso de camada nas margens da pintura. O facto de existir a acumulação de camada de preparação nas margens demonstra que a mesma deverá ter sido aplicada já com a moldura fixa ao painel, sendo uma prática comum da pintura flamenga e desta época. (LORENA et al, 2009)

Quanto à sua espessura, não existe um valor determinado, porém a partir da visualização a microscópio das amostras foi possível verificar que é mais espessa do que as camadas cromáticas. Regra geral, as camadas de preparação em Portugal tinham uma espessura fina relativamente a outros países da Europa, devido à qualidade da madeira. Não era necessário recorrer à aplicação de tecidos, entre outros materiais, para disfarçar deformações, uma vez que as madeiras utilizadas eram o carvalho e o castanho, bem aplainadas. Como em outras características, a aplicação de uma camada de preparação mais

fina é similar à prática flamenga, comparativamente com as de Itália. (IDEM)



Figura 23. Visualização da camada de preparação branca a partir das lacunas da camada cromática. ©Diana Vasconcelos



Figura 22. Excesso de camada de preparação nas margens da pintura. ©Diana Vasconcelos

De forma a conseguir identificar o material constituinte da camada de preparação, foram feitos testes microquímicos para deteção de carbonatos com ácido clorídrico. O resultado foi negativo, apontando para a presença de sulfato de cálcio. Este teste foi fundamental para conseguir determinar que a pintura em estudo é portuguesa, e não flamenga, uma vez que, na Flandres é utilizado do carbonato de cálcio na camada de preparação.

Com base em estudos realizados, no sentido de perceber qual era o material mais utilizado nas camadas de preparação portuguesas, chegou-se à conclusão que na sua maioria, eram à base de sulfato de cálcio aglutinado em cola animal, tal como no Sul da Europa, ao contrário do material utilizado no Norte da Europa, carbonato de cálcio natural, aglutinado também a cola animal. (SOARES, 2017)

A camada de preparação encontra-se em bom estado de conservação. As lacunas existentes na camada cromática, que deixavam a camada de preparação à vista, estão diretamente relacionadas com os orifícios originados pelos insetos xilófagos. Em suma, a camada encontra-se coesa, ou seja, não está pulverulenta nem com falta de aderência ao suporte.

2.3. Desenho subjacente

O desenho subjacente era utilizado pelos artistas com a função de assinalar na obra os elementos da sua composição e desta forma auxiliar os mesmos durante a execução pictórica. Regra geral, este desenho apenas é visível quando recorremos a métodos de exame, nomeadamente, fotografia de infravermelhos. Para a sua execução, os artistas tinham ao seu dispor vários tipos de materiais, porém a escolha dos mesmos dependeria do gosto pessoal do autor e era executado sobre a camada de preparação branca típica da altura ou de imprimitura. (LORENA et al, 2009) Quanto ao material mais utilizado em Portugal no século XVI, consta-se que fosse o carvão, onde as práticas tradicionais ainda eram aplicadas e, uma vez que a camada de preparação era de cor clara/branca, o negro do meio seco destacava-se. (CARVALHO, 2012) O tipo de traço utilizado era diferente consoante a oficina. No caso dos artistas flamengos, era habitual fazer a marcação do sombreado e de pormenores como pregas dos panejamentos; já os italianos optavam por utilizar um desenho mais sintético. Apesar das diferentes formas de representação do desenho subjacente mediante a região, no século XVI os artistas influenciaram-se vivamente nos Italianos e passou a ser mais comum utilizar-se um traço simples e solto de um modo geral, tanto no Norte como no Sul da Europa. Com esta alteração da técnica, era mais frequente utilizar o meio seco que permitia executar um traço mais livre, como é o caso do desenho da obra em estudo.

Como método de exame recorreu-se à fotografia de infravermelhos para verificar a possível existência de desenho subjacente, tão comum nesta época, e este foi detetado. A fotografia de infravermelhos revelou um desenho subjacente que incide maioritariamente nas zonas fulcrais e centrais da pintura (figuras), nomeadamente, no abdómen, cendal e rosto de Cristo, assim como no da Virgem Maria. Na sua maioria, os desenhos detetados foram respeitados, apenas com ligeiros reposicionamentos, comparativamente com a composição final da pintura, à exceção de um arrendimento na orientação do nariz de Cristo.

O desenho aponta marcações de linha descontínua e livre, como se se tratasse de um esquisso. É regular, não havendo alterações da espessura do mesmo, nem áreas de deposição de tinta ou de maior densidade, o que demonstra que foi executado com um meio seco.



Figura 24. Desenhos Subjacentes no cendal e abdómen de Cristo.



Figura 25. Desenhos Subjacentes no cendal e abdómen de Cristo.



Figura 27. Desenhos subjacentes nos rostos de Cristo e Nossa Senhora (arrependimento no nariz de Cristo).



Figura 26. Desenhos subjacentes nos rostos de Cristo e Nossa Senhora (arrependimento no nariz de Cristo).

2.4. Camada Cromática

A pintura executada à base de óleo não tem origem nesta época (séc.XVI), porém o seu aperfeiçoamento deve-se aos flamengos, substituindo a têmpera a ovo. As pinturas tinham um grande impacto visual uma vez que a técnica a óleo permitia cores mais saturadas e transparentes do que, por exemplo, as da têmpera, devido ao índice de refração menor deste aglutinante, originando então cores menos saturadas. Esta técnica permitia uma forma estratigráfica da execução pictórica, regra geral sobre uma camada de preparação branca. Na composição, as cores mais vivas faziam parte da “luz”, enquanto que as zonas de “sombra”,

que parecem ser escuras à primeira vista, quando nos aproximamos verifica-se que se trata da cor real do objeto/modelo retratado, efeito criado para dar profundidade às pinturas. (SANTOS, 2012)

Relativamente ao contexto português, de acordo com os estudos até à data, os pigmentos mais utilizados no século XVI eram o branco de chumbo, o ocre, o amarelo de chumbo e estanho, o vermelhão e a azurite. (IDEM)

Inicialmente, a pintura foi observada à vista desarmada, com o objetivo de perceber o processo de execução pictórica, nomeadamente o tipo de pincelada, possíveis empastes, entre outros. Na produção da pintura em estudo, é notória a utilização de pinceis de várias espessuras, nomeadamente pinceis mais finos para o pormenor do cabelo e das lágrimas de S.João Evangelista, enquanto que para pintar o céu utilizaram um pincel mais largo com pinceladas irregulares, tão característico de técnica a óleo.



Figura 29. Pormenor do cabelo de S.João Evangelista, executado com pincéis mais finos.



Figura 28. Pormenor das auréolas de S.João Evangelista e Nossa Senhora.



Figura 31. Pormenor da técnica pictórica, pinceladas largas e em várias direções.



Figura 30. Pormenor da técnica pictórica, pinceladas em diferentes direções e de acordo com as formas da composição.

Foram retiradas dezassete amostras da camada cromática (ver figura 32) para que a partir da MO se pudesse observar os cortes estratigráficos, fazer a identificação do número e sequência dos estratos e estudar a morfologia das partículas. Quanto à espessura, trata-se de camadas cromáticas finas, no máximo com sobreposição de três estratos, em que o estrato mais espesso é o da camada de preparação.

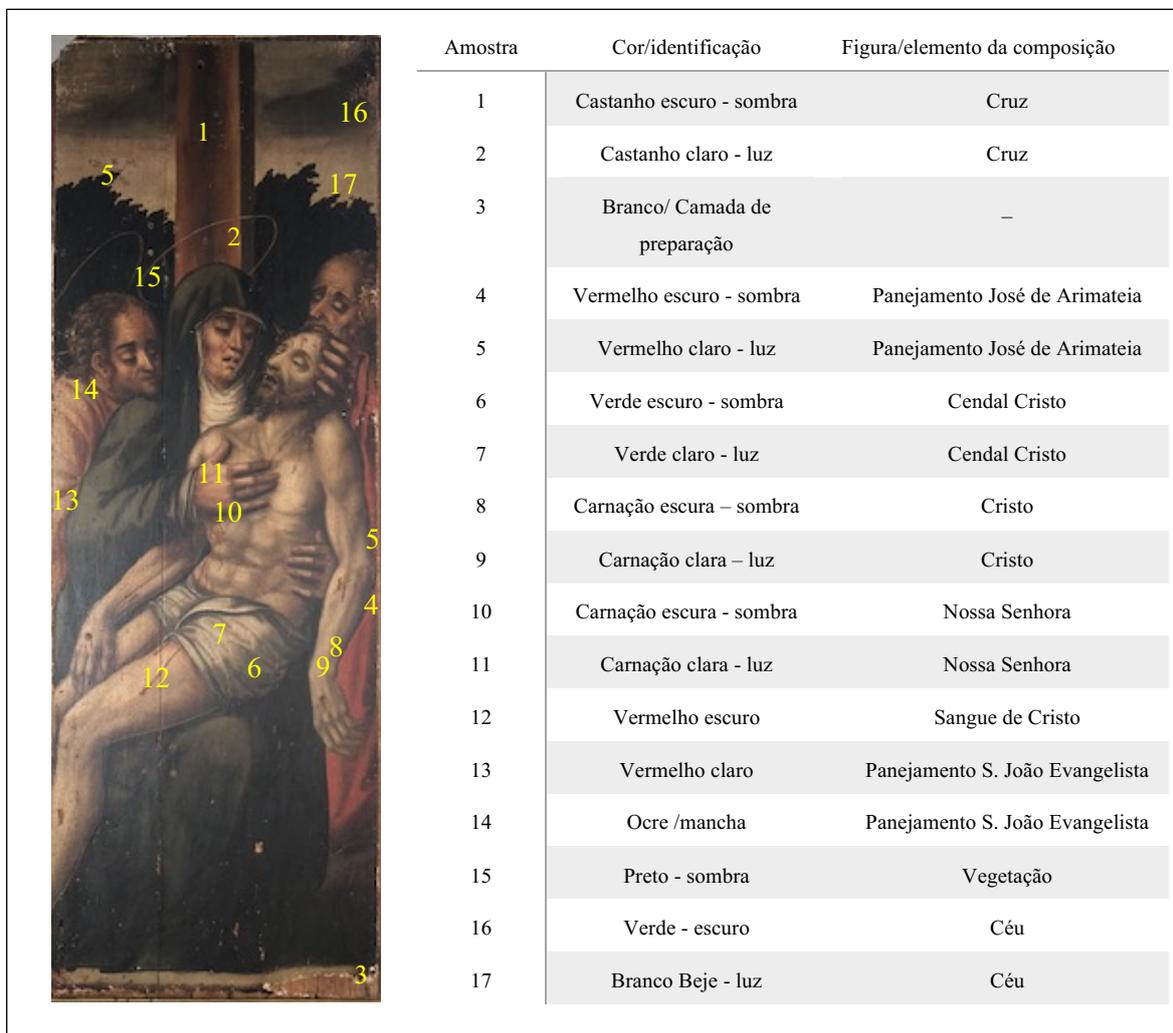


Figura 32. Mapeamento da amostragem na camada cromática.

2.4.1. Carnação de Cristo – zona de luz (amostra n°9)

De acordo com a pesquisa focada nas características pictóricas do século XVI, e da pintura flamenga do renascimento, as carnações eram construídas de uma forma distinta de acordo com a figura representada. O sexo, a idade e importância social das personagens representadas, era um fator importante de seleção das cores da carnação. (LORENA et.al, 2009)

Os pigmentos mais utilizados na época para a elaboração das carnações, eram o branco de chumbo, o vermelhão e ocre (vermelho e amarelo). Quanto ao número de camadas, normalmente as carnações eram constituídas por várias camadas, como é o caso da amostra retirada à carnação do braço direito de Cristo em que são visíveis duas camadas bem separadas entre si, de dois tons ocre, ocre vermelho escuro e ocre amarelo.



Figura 34. Fotografia captada por Mo do local de recolha de amostra (braço direito de Cristo – zona de luz).



Figura 33. Observação em lupa binocular da amostra correspondente à carnação (braço direito de Cristo - zona de luz).

2.4.2. Vermelho panejamento de José de Arimateia – zona de luz (amostra n°5)

O pigmento mais utilizado nesta época para a construção dos vermelhos em pinturas era o vermelhão, cuja constituição se trata de sulfureto de mercúrio, que apresenta bastante estabilidade de cor ao longo do tempo, porém pode escurecer. Muitas das vezes era misturado com o branco de chumbo e com azul para alterar a tonalidade da cor, consoante era pretendido. (IDEM) O vermelhão é diferenciado ainda pelo seu grande poder de cobertura, o que o torna mais fácil de ser distinguido quando utilizado para a obtenção de uma determinada cor. (SANTOS, 2012)

Na amostra n° 5 retirada do panejamento de tom vermelho, de José de Arimateia

é possível verificar a existência de três camadas homogêneas, sem granulometria grosseira de cor de tom alaranjado, sendo a área com maior número de camadas.

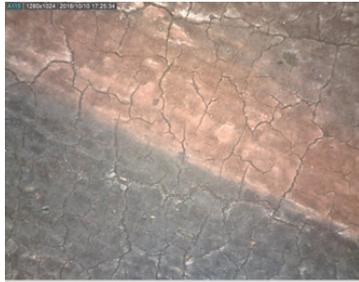


Figura 36. Fotografia captada por Mo do local de recolha de amostra (panejamento de José de Arimateia – zona de luz.)

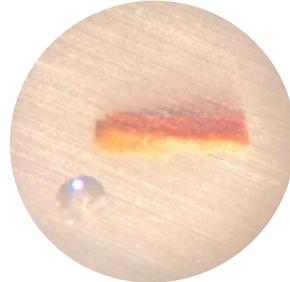


Figura 35. Observação em lupa binocular da amostra correspondente ao vermelho (panejamento de José de Arimateia).

2.4.3. Verde cendal de Cristo – zona de sombra (amostra n°6)

A obtenção da cor verde no contexto da pintura do século XVI era associada à utilização de resinato de cobre, de verdigri e de azurite juntamente com outros pigmentos amarelos para a obtenção da cor verde, assim como ocres. Na amostra retirada ao verde escuro na sombra do cendal de Cristo, foi possível verificar partículas de azul que se poderá tratar de azurite, juntamente com partículas escuras.



Figura 38. Fotografia captada por Mo do local de recolha de amostra (verde do cendal de Cristo – zona de sombra).

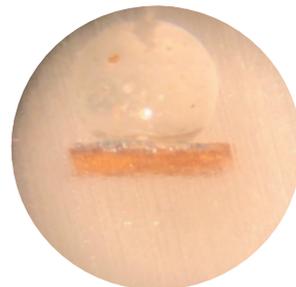


Figura 37. Observação em lupa binocular da amostra correspondente ao verde (cendal de Cristo -zona de sombra).

2.4.4. Branco do céu – zona luz (amostra nº17)

Nesta época, maioritariamente, os brancos eram compostos por branco de chumbo. Este pigmento era extensamente utilizado, muitas vezes com a função de clarear outras cores. É um pigmento com grande durabilidade, devido ao facto de ser um composto cristalino, que resulta num material homogéneo e não poroso, com boas capacidades sicativas com óleo. Desta forma, uma vez que é um pigmento durável, apresenta poucas alterações ao longo do tempo nas pinturas. (LORENA et. Al, 2009)

2.4.5 Amarelo da auréola

A cor amarela poderia ser obtida a partir de amarelo de chumbo e estanho, de ocre amarelo ou de uma laca amarela. (SANTOS, 2012) Na pintura em estudo a auréola de Nossa Senhora e de S. João Evangelista, não foi executada com ouro, mas sim com uma tinta amarela.

No geral, as camadas cromáticas apresentam bom estado de conservação, apresentando apenas estalados pouco pronunciados, causados pela movimentação do suporte da pintura, uma vez que os estalados seguem o sentido do veio. A pintura apresenta uma possível oxidação do pigmento verde em toda a zona da vegetação, que poderá se tratar de um resinato de cobre, conhecido por ficar acastanhado e opaco com o passar do tempo, perdendo assim a transparência. É de se salientar o registo delicado de inúmeras flores (no canto superior esquerdo da composição) que contradizem o registo tosco desta massa opaca acastanhada, levando-nos mais uma vez a pensar nesta possibilidade.

A camada de proteção atual (verniz), já não é a original e apresenta uma camada fina, que se encontra oxidada com um tom acastanhado.



Figura 39. Registo delicado de flores, que se diferencia da mancha opaca da vegetação (canto superior esquerdo da pintura).



Figura 40. Mancha opaca na vegetação (zona superior da pintura junto à representação da cruz).

2.5. Descrição da Moldura / estado de conservação

A moldura atual da obra, não é original, facto comprovado uma vez que não coincide com a margem não pintada da obra, sendo de maior dimensão. Quanto à sua estrutura, é composta por quatro réguas de madeira de pinho com perfil industrial unidas por pregos que se encontram oxidados. A camada de preparação é branca, apenas visível devido ao destacamento da camada cromática preta (lacada). Apresenta um friso dourado ao longo de todo o perímetro interior da moldura.

A moldura não apresenta sinais de infestação xilófaga, nem podridão cúbica ao contrário das pranchas da pintura, assim, as lacunas existentes na camada cromática deverão ter sido causadas na sua maioria por choques mecânicos durante o seu manuseamento. Este facto dá-nos ainda a indicação de que a pintura deverá ter sido colonizada por insetos xilófagos, antes da colocação desta moldura não original.

CAPÍTULO 3 – Tratamento

Os objetivos propostos foram restituir a estabilidade e a leitura do painel pintado, agindo em conformidade com os princípios éticos da conservação e restauro. Foram realizados estudos que permitiram compreender o contexto histórico, artístico e iconográfico da obra, para que fosse possível proceder a uma intervenção o mais adequada à obra em questão. Todas as intervenções de conservação e restauro foram precedidas de um registo fotográfico, de uma análise criteriosa do estado de conservação da obra, da realização de exames e análises e de uma proposta de tratamento detalhada. Para resolver problemáticas intrínsecas aos materiais que compõem a obra e aos materiais que foram utilizados em cada fase da intervenção, houve acompanhamento dos orientadores.

A proposta de intervenção de conservação e restauro da obra “A Descida da Cruz” tem como objetivo solucionar os principais problemas observados durante o levantamento do seu estado de conservação. O principal problema observado é a fragilidade do suporte da pintura, devido ao ataque xilófago e podridão cúbica. Efetuar uma intervenção que vise implementar materiais compatíveis com os originais durante a intervenção de conservação e restauro, foi uma das principais preocupações, e implicou uma compreensão dos materiais constituintes da obra, onde os métodos de análise e exame foram imprescindíveis. A intervenção englobou a introdução de novos materiais e a remoção de alguns que se encontravam irreversivelmente danificados.

3.1. Limpeza mecânica

Iniciado o tratamento da pintura, foi realizada uma limpeza mecânica de toda a sujidade superficial e agregada ao suporte, nomeadamente poeiras e produtos deixados pelos insectos xilófagos e térmitas, tais como, serrim e excrementos deixados após consumo da madeira de suporte, na frente e verso da pintura. Antes de efetuar a limpeza mecânica na frente do painel, foi necessário verificar a estabilidade da camada cromática, a fim de verificar se se encontrava em destacamento. Uma vez que a camada não estava em risco de destacamento, a superfície foi limpa com o auxílio de uma trincha de cerdas macias e um aspirador revestido por um tecido (tule), evitando assim que pudesse aspirar

algo indesejado. Toda esta limpeza é importante, uma vez que futuramente efetuando a consolidação do suporte, iríamos ter a sujidade como barreira de impregnação dos adesivos.

3.2. Facing

Antes de efetuar qualquer tipo de tratamento ao suporte de pinturas sobre madeira, foi necessário aplicar o *facing* sobre a camada cromática, protegendo-a assim de possíveis danos. Para a aplicação do *facing* utilizamos papel japonês e cola animal (cola de coelho). O papel japonês é o mais indicado estruturalmente uma vez que apresenta fibras desordenadas, que não marcam a camada cromática, nem provoca alterações dimensionais orientadas.

Para a execução deste processo, devemos ter em conta que a união de tiras de papel japonês (previamente desfibrado nas margens), não deve coincidir com elementos de maior importância da composição da obra, como por exemplo, rostos de figuras. A cola de coelho foi diluída em água destilada com uma concentração de 7% e deverá ser aquecida em banho maria a uma temperatura inferior a 60°. Esta solução foi aplicada a essa temperatura sobre o papel japonês, com o auxílio de uma trincha, fazendo a bandeira do Reino Unido. A cola deve ser aplicada de dentro para fora de uma forma homogénea, assim conseguimos evitar a formação de bolhas e empolamentos no papel japonês.



Figura 41. Aplicação de facing na camada cromática.



Figura 42. Facing na totalidade da camada cromática.

3.3. Remoção da madeira afetada

Foi necessário proceder à remoção da madeira afetada pela ação dos insetos xilófagos e microrganismos, que consequentemente perdeu resistência e estabilidade. Inicialmente fixamos a obra à mesa de trabalho (previamente forrada com espuma de polietileno e papel de cenário) com o auxílio de vários grampos, assim asseguramos que não se move durante o processo de remoção. Para preencher os espaços vazios das zonas onde a pintura se encontrava com deformação (empeno), colocou-se placas de cortiça para amortecer a pressão.

Efetuamos esta fase de tratamento com recurso a formões, retirando material lenhoso de forma gradual e ponderada, ou seja, foi retirado o estritamente necessário. Uma vez que a madeira não tinha o mesmo nível de degradação ao longo de toda a área do tardo, foi retirado material lenhoso com diferente profundidade. O desbaste deixou a

superfície nivelada, para a fase de preenchimento.



Figura 43. Remoção da madeira afetada com o auxílio de um formão.

3.4 Separação das pranchas

Para fazermos a separação das pranchas utilizamos o berbequim elétrico para auxiliar na remoção das cavilhas, uma vez que ao fazer pressão para que saíssem naturalmente poderíamos danificar a camada cromática da obra. Retiramos apenas o suficiente para que a cavilha se soltasse. Para impulsionar a saída da cavilha tivemos o auxílio de um punção e um maço de borracha. Utilizamos várias cunhas para que progressivamente com o auxílio de um maço de borracha conseguíssemos finalmente separar as pranchas. Houve alguma resistência durante este processo, uma vez que as taleiras apresentavam vestígios de cola. Depois de retiradas as taleiras foi verificado que se encontravam em muito mau estado de conservação, estando fraturadas. A cola poderá ter sido aplicada num restauro anterior, tentando colmatar a falta de estrutura da taleira. Esta suposição é reforçada pelo facto das taleiras presentes na obra do meu colega mestrando Miguel Amorim, não apresentarem cola, uma vez que estão em bom estado de conservação.

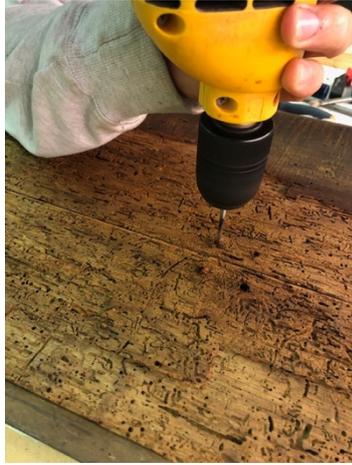


Figura 44. Separação das pranchas com o auxílio de um berbequim eléctrico.



Figura 45. Separação das pranchas.

3.5. Desinfestação do Suporte

Foi necessário proceder à desinfestação do material lenhoso, tendo por objetivo evitar uma futura infestação de insetos xilófagos e ataque fúngico (desinfestação e desinfeção preventiva), uma vez que a madeira já havia sido infestada por esses mesmos insetos e microrganismos.

O produto utilizado foi o Odéon Gel®, um desinfestante espessado à base de permetrinas e tebuconazol, que tem a tanto a função de inseticida como de fungicida. Uma vez que este produto não confere uma proteção a um longo prazo, a sua aplicação deve ser feita periodicamente. É vantajosa a sua utilização, pelo seu longo poder de atuação no suporte devido à sua lenta evaporação efetivamente por tratar de uma solução gelificada e pela facilidade de aplicação. Foi necessário deslocar a obra para uma sala apropriada, isolada e com extração, uma vez que o produto utilizado é tóxico, e mantido na mesma, até terminar a sua evaporação. O gel foi aplicado com o auxílio de uma trincha e como proteção foi necessária a utilização de luvas de nitrilo e máscara de solventes, devido à sua toxicidade. Após aplicado o espessante a obra foi envolvida com um envelope plástico, para retardar a evaporação do seu solvente.

3.6. Consolidação do suporte

Como o suporte lenhoso da pintura se encontrava com podridão cúbica, causada por ataque fúngico não era possível consolidar a madeira sem que antes tivéssemos que fazer a remoção de toda a madeira afetada (fase do tratamento descrita anteriormente). Após a remoção da madeira com consistência esponjosa, procedemos à separação das duas pranchas, retirando as taleiras e cavilhas. Esta separação é obrigatória, uma vez que se a consolidação fosse feita antes deste procedimento, uniríamos irreversivelmente as duas pranchas com adesivo. O processo de consolidação do suporte, é um tratamento irreversível, em que com o auxílio de uma seringa ou trincha, aplicamos uma solução de resina, normalmente sintética, diluída num solvente. Depois da aplicação e do solvente evaporar, a resina fica agregada às fibras lenhosas do suporte, dando-lhe a resistência de que necessita. (FRECHES, 2016)

A resina selecionada para conceber o tratamento foi Paraloid® B72, que se trata se um polímero acrílico (70% metacrilato de etilo, 30% metilacrilato), muito estável e com grande flexibilidade e elasticidade, adaptando-se assim aos orifícios provocados pelos insectos xilófagos e térmitas e às irregularidades próprias do material lenhoso. É também muito apropriado uma vez que se dissolve em solventes compatíveis com a madeira e que têm uma boa resistência à luz. (IDEM) A resina foi dissolvida em Shellsol® A (hidrocarboneto aromático), que se trata de um solvente pouco volátil, ou seja, de lenta evaporação.

Para procedermos à consolidação do suporte, colocamos a obra na vertical, fixa num cavalete, para evitar que o consolidante migrasse para a camada cromática.

Na consolidação é essencial que se comece com uma concentração mais baixa da solução, para permitir uma boa penetração na obra em maior profundidade. Aplicámos com seringa e numa segunda fase, com trincha Paraloid® B72 diluído a 10% em Shellsol® A, e aumentamos a concentração progressivamente até aos 15%. Foi aplicado inicialmente a seringa porque desta forma foi possível penetrar em maior profundidade e numa fase posterior, à trincha. Foram feitas quatro aplicações, duas a 10% e duas a 15%,

esperando sempre que o solvente evaporasse antes de fazer a próxima aplicação, evitando a formação de um filme de adesivo na superfície do suporte lenhoso. Foi necessário repetir a aplicação as vezes mencionadas, devido à grande fragilidade do suporte.



Figura 46. Consolidação do suporte lenhoso por injeção.

3.7. Parquetagem

A parquetagem é uma técnica de revestimento estrutural de conservação e restauro de obras com suporte de madeira.

A técnica de parquetagem foi desenvolvida por Richard Buck, tendo sido apresentada pela primeira vez na conferência de Varsóvia em 1970. (CARVALLHO, 2012) Quando o suporte de uma pintura se encontra em mau estado de conservação (causado por insectos xilófagos e térmitas) e necessitou de ser desbastado, apresentando uma espessura mais fina com pouca resistência, a aplicação desta técnica justifica-se. Assim, a parquetagem irá dar ao suporte a resistência que necessita.

Este foi o caso da obra em tratamento, na qual após a remoção de toda a madeira afetada e após a consolidação do suporte, necessitou de um reforço

estrutural, uma vez que a espessura da obra diminuiu, acentuadamente. Para colmatar a fragilidade do suporte, aplicou-se a técnica de parquetagem onde foram utilizadas mais de 300 peças de pequena dimensão de madeira de carvalho com a forma de um paralelogramo, respeitando assim a espécie da madeira original da obra. São aplicadas peças de pequena dimensão, para distribuir as pressões e evitar possíveis danos futuros pelo movimento da madeira. Uma vez que são pequenas também expandem e retraem menos (têm menos veios/anéis).

Para a sua execução foram coladas peças de madeira no tardóz do painel com acetato de polivinilo (PVAc), e sempre tendo em conta que devem ser colocadas no sentido do veio do suporte. Os vértices das peças de madeira não devem coincidir com os da fila anterior (mesma camada) e as peças não devem manter a mesma posição da camada inferior (camada abaixo).



Figura 47. Aplicação da técnica de parquetagem no suporte.

Esta técnica é reversível - sendo que foi aplicado adesivo Paraloid® B72 como forma de isolamento antes da parquetagem - e permite a movimentação do suporte sem criar tensões que possam causar fissuração. Cada prancha foi preenchida de forma individual.

A obra apresentava ainda uma lacuna do suporte, de forma triangular no canto superior esquerdo, que foi preenchida com madeira de carvalho.

Depois da técnica de parquetagem finalizada, foi necessário proceder ao desbaste da mesma, com o auxílio de uma plaina elétrica, de forma controlada, retirando pouco material de cada vez. Finalizamos com o auxílio de um formão. As pequenas áreas em falta entre a madeira de parquetagem e madeira original foram preenchidas com massa époxida Araldite®, que é compatível com a madeira e não retrai durante a secagem.

Por fim, procedemos à tonalização da madeira com guache, aproximando a sua coloração à do material original. Foi aplicado um revestimento final de proteção, nomeadamente Paraloid B72 em acetona a 10%.



Figura 49. Aplicação de massa époxida Araldite® nas pequenas áreas em falta entre a madeira original e parquetagem.



Figura 48. Aplicação da técnica de parquetagem concluída.

3.8. União de pranchas

Uma vez que as taleiras e cavilhas originais se encontravam em mau estado de conservação, foi necessário proceder à execução de novas, respeitando a sua morfologia original, de forma a que quando introduzidas nas pranchas não criassem

qualquer tipo de pressão. Primeiramente foram introduzidas as taleiras já com os orifícios onde iriam encaixar as cavilhas. Posteriormente foram cortadas cavilhas com a forma cónica em que a base mais larga corresponde ao topo (correspondente à camada cromática), tal como as originais, para introduzir nos devidos orifícios, sem fazer demasiada pressão.

As taleiras e cavilhas (cónicas) foram produzidas com madeira de carvalho com a intenção de criar maior estabilidade na obra, a longo prazo, uma vez que a madeira dos elementos de união e a madeira utilizada para a produção das pranchas, sendo da mesma espécie, se comporta da mesma forma frente às oscilações de humidade relativa e temperatura.

Após terminar a o tratamento do suporte retirou-se o *facing* da camada cromática, com o auxílio de uma esponja e água morna, para reativar a cola animal. Os resíduos de adesivo foram também removidos pelo mesmo processo.



Figura 51. Remoção do facing na camada cromática com o auxílio de uma esponja.



Figura 50. Remoção do facing na camada cromática.

3.9. Limpeza da camada cromática

O processo de limpeza nesta obra teve o objetivo de remover os filmes de revestimento alterados. Antes de efetuar qualquer tipo de limpeza química, foi necessário proceder a testes, para evitar a utilização de produtos que pudessem afetar as camadas cromáticas. Foram elaborados testes de solubilidade com sistema de polaridade crescente segundo a metodologia de Cremonesi. Começamos por testar solventes e misturas menos polares para as mais polares. Após efetuados os testes nas várias cores da camada cromática, foi utilizada a solução LE6. Estes dois solventes são menos tóxicos e mais polares do que o tolueno, por exemplo, e, desta forma, adaptam-se a um maior número de materiais. (PEIXOTO, 2012)

Para efetuar a limpeza, foram utilizados cotonetes de algodão e como proteção, luvas de nitrilo.

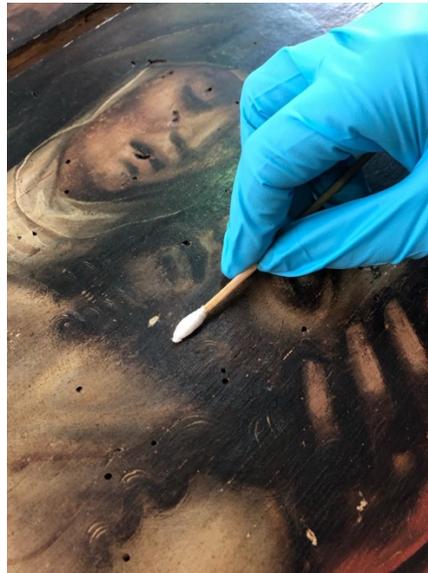


Figura 52. Limpeza da camada cromática com solução LE6.

3.10. Preenchimento de lacunas e reintegração cromática

Antes de avançar para a reintegração cromática, foi necessário preencher os orifícios existentes no suporte, causadas pela infestação xilófaga, que chegaram até à camada cromática. Os de maior dimensão foram preenchidos com a massa epóxida Araldite® e posteriormente cobertos com massa de preparação de gesso sottile e cola de coelho (sulfato de cálcio di-hidratado). Os de pequena dimensão foram logo preenchidos com a massa de preparação, que apresenta uma textura fina e homogénea e assemelha-se à camada de preparação original da obra, logo compatível. Para aplicar esta massa foi necessário aquecê-la em banho maria a uma temperatura inferior a 60° e utilizar um pincel fino. Depois de seca, foi nivelada com a ajuda de um cotonete embebido em água. Nas zonas de maior dimensão utilizou-se um bisturi para fazer o nivelamento.



Figura 53. Aplicação de camada de preparação (gesso sottile), nos orifícios provocados pelos insectos xilófagos.

Foram aplicadas duas técnicas diferentes de reintegração cromática: reintegração mimética nas zonas de menor dimensão (orifícios de insetos) e diferenciada, mais precisamente, técnica de *tratteggio*, nas zonas de maior dimensão. A técnica de *tratteggio* permite reestabelecer o potencial expressivo da obra, porém é distinguível da

camada original, quando nos aproximamos da obra. O Tratteggio foi desenvolvido por Umberto Bandini em Florença e é uma evolução da técnica do rigatino que foi desenvolvida a partir do Instituto Central de restauro de Roma por Cesare Brandi. (MOREIRA, 2016)



Figura 54. Reintegração cromática com técnica mimética.



Figura 55. Reintegração com tratteggio.

Em conservação e restauro, os materiais mais utilizados para a reintegração de pinturas a óleo, são a aguarela, os guaches e pigmentos dispersos em verniz, uma vez que são reversíveis, sendo um fator decisivo. Para a reintegração da obra em estudo, utilizaram-se aguarelas que têm a vantagem se serem estáveis e concederem um resultado satisfatório nas duas técnicas de reintegração aplicadas.

É necessário ter em conta que a cor visível antes da aplicação do verniz é mais clara, assim, durante o processo de reintegração com a cor já seca podemos testar se a cor é a correta, utilizando um solvente (white spirit), que imita o efeito de saturação do verniz.



Figura 57. Pintura antes da reintegração, apenas com camada de preparação.



Figura 56. Reintegração cromática finalizada.

3.11. Revestimento de proteção final

Após finalizada a reintegração cromática da obra, com aguarela, foi aplicado Paraloid B72 diluído em acetona a 10%. Segundo Feller, o Paraloid B72 é uma resina muito estável, podendo ter uma durabilidade de cem anos, para além de ter uma grande resistência mecânica e à oxidação. (MATOS, 2012)

O verniz foi aplicado com trincha, por toda a superfície, fazendo movimentos no sentido vertical e horizontal, de forma a garantir que é aplicado uniformemente.

O envernizamento permitiu saturar as cores da camada cromática, porém também foi possível verificar que em alguns pontos a reintegração cromática ficou com um tom ligeiramente mais escuro. Assim, foi necessário recorrer a uma segunda

reintegração nesses locais utilizando a mistura de pigmento em pó e verniz de resina acrílica. Por fim, será aplicada uma camada de verniz acrílico final sobre toda a obra a spray.



Figura 58. Aplicação de verniz com o auxílio de uma trincha.

3.12. Moldura

A moldura tinha pregos oxidados no local de união das réguas, pelo que foram removidos com o auxílio de um alicate de pontas e um formão. Para voltar a unir as réguas da moldura utilizamos adesivo PVAc, mantendo-as fixas com a ajuda de grampos durante o tempo de secagem. Em cada canto foram aplicadas cantoneiras metálicas, como reforço, pelo reverso.

Quanto à camada cromática, que se encontrava em destacamento, foi realizada a fixação da mesma com cola de coelho a 10%. Para preenchimento de lacunas da camada de preparação, utilizamos massa époxada Araldite®, que com as suas boas capacidades de modelação e aderência à madeira, facilitou a preenchimento do friso em falta.

Não é descrita a colocação da moldura na pintura, uma vez que esta não se trata

da original, e será necessária a produção de uma nova que consiga dar a estabilidade de que a obra necessita.



Figura 59. Fixação da camada cromática em destacamento.



Figura 60. Colocação das cantoneiras no tardo da moldura.

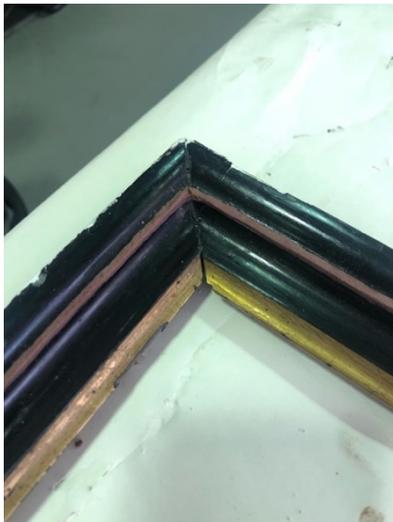


Figura 61. Preenchimento de lacunas na camada de preparação do friso.

Conclusões

A elaboração deste trabalho resultou na aplicação e ampliação dos meus conhecimentos acerca da conservação e restauro de pintura sobre madeira. Para uma melhor compreensão do objeto artístico, foi imprescindível realizar um estudo iconográfico das figuras representadas e de que forma se relacionavam entre si e do ambiente artístico vivido em Portugal durante o século XVI.

Uma vez que a obra é de autor desconhecido e a informação cedida acerca da mesma era escassa, foi um desafio fazer o estudo da sua possível proveniência e influências sofridas. Após fazermos a análise material da camada de preparação da pintura, a partir de testes microquímicos, percebemos que a sua composição era à base de sulfato de cálcio, assim conseguimos chegar à conclusão de que apesar de ter influência flamenga, a obra em estudo tinha origem portuguesa. Estes resultados já nos deram, então, contributos quanto à sua verdadeira proveniência.

No estudo técnico e material, foi ainda possível analisar a estrutura da madeira do suporte e fazer a confirmação de que se tratava de madeira de carvalho (*Quercus*, sp.), a madeira mais utilizada no século XVI, pelas suas favoráveis características. E a partir do método de análise de fotografia de infravermelhos, identificar a presença de desenho subjacente, também comum nesta época.

Depois de reunir toda a informação acerca das técnicas e materiais, e depois de analisar qual seria o plano de tratamento mais adequado, passei finalmente ao tratamento da pintura, que por sua vez também trouxe novos desafios, nomeadamente restituir a estabilidade na obra, que se encontrava muito fragilizada pelo ataque xilófago e fúngico, a partir da técnica de parquetagem.

Bibliografia

- ALVES, S.** (2012), *A iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até ao concílio de Trento*. (Tese de Mestrado)
- BASTO, A.** (1934/1964), *História da Santa Casa da Misericórdia*, vol. I e II. Porto
- BRANDI, C.** (2006), *Teoria do Restauro*. Amadora: Edições Orion
- CALVO, A.** (1997), *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A la Z*. Barcelona: Edições del Serbal.
- CARITA, R.** (2004), As importações flamengas na época do açúcar (séculos XV – XVI) *In Colóquios de História Canario Americana*. Universidade da Madeira
- CARVALHO, A.** (1974), Contribuição para o estudo e identificação das madeiras do suporte. *In Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do século XV*. (1ª parte). Lisboa: Ministério da Educação e Cultura.
- CARVALHO, S.** (2012), *História, Teoria e Deontologia da Conservação e Restauro aplicadas à pintura sobre madeira em Portugal*. Porto (Tese de Doutoramento)
- COSTA, T.** (2007), Pesquisa sobre sistemas de reforço e assemblage em suportes de pintura. *In Cadernos de Conservação e Restauro*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- CRUZ, J.** (1997), *Aplicações não convencionais da radiação infravermelha no exame de objetos museológicos*- Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro.
- GASPAR, V.** (2015), *A pintura quinhentista do convento de Santo António de Ferreirim: parceria dos Mestres Cristovão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes*. Lamego.
- GORDO, A.** (2011), *Estudo e conservação de uma pintura do séc. XVI*. Tomar (Tese de Mestrado).
- HOLANDA, F.** (1984), *Da Pintura Antigua, Livro segundo*. Lisboa: INCM
- LORENA, M.; MENDES, J.; PIRES, S.** (2008/2009), Caracterização material do retábulo de Évora – suporte e técnica. *In Cadernos de Conservação e Restauro 6/7: O*

Retábulo flamengo de Évora. Lisboa: IMC-MC.

LOUSA, M. (2013), *Francisco de Holanda e a Ascensão do Pintor*. Lisboa (Tese de Doutoramento)

MATOS, C. (2012), *Estudo e tratamento de conservação e restauro da escultura de madeira dourada e policromada de S.João Baptista da igreja de S.Francisco no Porto*. Porto. (Tese de Mestrado)

MOREIRA, P. (2016), *Reintegração cromática da pintura maneirista “A Flagelação de Cristo” : Problemáticas da reintegração de desgastes no equilíbrio entre a fruição*. Porto (Tese de Mestrado)

NEVES, L. (2011); **FARIA, E.** *De pilatos a José de Arimateia: Uma visão do magistrado na história e os seus reflexos na democracia*. UNIMONTES

PEIXOTO, R. (2012), *Conservação e Restauro da Escultura sobre Madeira Policromada de S.Francisco de Assis de Machado de Castro*. Porto (Tese de Mestrado)

SALGUEIRO, J. (2012), *A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo técnico e conservativo do suporte*. Porto (Tese de Doutoramento)

SANTOS, H. (2012), *O pintor Francisco João (Act. 1563-1595) Materiais e técnicas na pintura de cavalete em Évora segunda metade do século XVI*. Porto (Tese de Doutoramento)

SERRÃO, V. (2006) *História da arte em Portugal, O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa: Editorial Presença.

SILVA, J. (2015), *Madeiras usadas em escultura policromada; Revisão da metodologia e das técnicas histológicas necessárias à sua identificação*. Porto (Tese de Mestrado)

SOARES, B. (2017), *Vasco Fernandes: Do mito à realidade material. Estudo da técnica pictórica para a conservação*. Porto (Tese de Doutoramento)

SOUSA, M. J.; **CRUZ, A. J.;** **CALVO, A.** (2014), *Estudo técnico e material do suporte das pinturas de Diogo Teixeira realizadas para o Mosteiro de Arouca. In estudos de conservação e restauro*. CITAR, Porto

TRIBBE, F. C. (2007), *José de Arimatéia, o Discípulo de Jesus*. Trad. Áurea Akemi Arata e Marina Petroff Garcia. São Paulo: Butterfly.