

10

**PINTURA DE
CAVALETE**

CONSERVAÇÃO E RESTAURO



Maria Aguiar

Professora auxiliar na EA – UCP. Membro integrado do CITAR – UCP
mcaguiar@ucp.pt

Maria Aguiar é doutorada em Conservação e Restauro de Pintura pela Universidade Católica Portuguesa e é professora auxiliar na Escola das Artes, da mesma Universidade. Coordenou vários projetos de estudo e intervenção sobre pintura de cavalete e retabular, onde também se inscreve a pintura da capela-mor da Sé do Porto. Desenvolve investigação sobre técnicas e materiais de pintura, com maior enfoque no século XIX, como membro integrado do CITAR.



Carla Felizardo

Diretora do CCR da EA – UCP. Coordenadora executiva da Licenciatura em Arte, Conservação e Restauro e docente convidada da EA – UCP
cfelizardo@ucp.pt

Diretora do Centro de Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto. Coordenadora-Executiva da Licenciatura em Arte, Conservação e Restauro e da Pós-Graduação em Curadoria e Mercados de Arte da EA – UCP. Leciona as unidades curriculares de Técnicas de Preservação e Conservação III e IV (talha, mobiliário e escultura em madeira policromada e dourada) na Licenciatura em Arte, Conservação e Restauro e Legislação e Gestão de Projeto no Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais da EA – UCP.



Nuno Camarneiro

Professor convidado na EA – UCP. Membro integrado do CITAR – UCP
ncamarneiro@ucp.pt

Nuno Camarneiro é licenciado em Engenharia Física pela Universidade de Coimbra e doutorado em Ciência Aplicada à Conservação dos Bens Culturais pela Universidade de Florença. É professor convidado na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e membro integrado do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, CITAR, da mesma Universidade. Desenvolveu e coordenou vários trabalhos de investigação e estudos analíticos nas áreas da pintura, escultura e património integrado e edificado.



Joana Guerreiro

Conservadora e Restauradora no CCR da EA – UCP. Investigadora em Doutoramento no CITAR – UCP
jguerreiro@ucp.pt

Joana Guerreiro é Conservadora-Restauradora no Centro de Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Mestre em História do Império Português pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, licenciada em Arte, Conservação e Restauro pela Escola das Artes, UCP e licenciada em Arqueologia pela Universidade do Minho. Colabora desde 2013 com o Centro de Conservação e Restauro da Escola das Artes da UCP, participando em vários projetos de conservação e restauro e no apoio às aulas práticas da licenciatura em Conservação e Restauro.

“[...] debaixo da invocação d’Aumpssão de Nossa Senhora”: Conservação e restauro da pintura do retábulo da capela-mor da Sé do Porto

INTRODUÇÃO

“Há nesta See huma insigne Capella maior feita de varia casta de pedras e de varias cores, guarnecida de jaspes, com hum sumptuoso e grande retabolo e excelente pintura, dos milhores das Sees deste Reino, debaixo da invocação d’Aumpssão de Nossa Senhora”¹.



A pintura do retábulo eucarístico une o esplendor barroco da capela-mor com a memória do maneirismo nacional. A representação da Assunção da Virgem Maria será o único elemento remanescente da composição retabular do século XVII², desmantelada em 1726³, que permaneceu no retábulo do século XVIII. O documento⁴ que abre este texto, datado de 1620, remete para a “excelente pintura” do retábulo maneirista que invoca Nossa Senhora da Assunção.

Esta obra, datada de cerca de 1610, da autoria de Simão Rodrigues⁵ (c. 1560-1629) e possível colaboração de André Reinoso⁶ (c. 1590-1650), revela o potencial cénico da representação, destacando o desenho, as volumetrias dos painelamentos e a paleta cromática.

A parte superior da composição representa a elevação da Virgem ao espaço celestial, ladeada por músicos angelicais, em oposição ao plano terrestre que acolhe os doze apóstolos, lamentando-se em torno do seu túmulo aberto.

Aspeto geral da pintura da Assunção de Nossa Senhora do retábulo da capela-mor da Sé do Porto, antes da intervenção de conservação e restauro (2021, Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa©, fotografia de Sérgio Rolando).

CARATERIZAÇÃO TÉCNICA

A pintura, com 497 por 233 cm, é constituída por sete pranchas de madeira de castanho com 3,5 cm de espessura. As pranchas estão assembladas pelo verso com caudas de andorinha e por um reforço simples baseado em três barrotes horizontais, pregados em intervalos irregulares que distam do topo 90, 245 e 471 cm, respetivamente. O painel encontra-se muito próximo da parede, mas não lhe está adossado nem possui qualquer sistema de ancoragem, assim como não contém elementos contínuos de fixação à moldura. O painel assenta na base da moldura da estrutura retabular e, em alguns pontos, foram encontrados fragmentos de charneiras de couro e cartão espesso que terão servido para aproximar a pintura ao friso mais interno da moldura. Esta, embora de grandes proporções, não teve como função proporcionar estabilidade estrutural à pintura, como tinha sido habitual na pintura retabular gótica⁷. Os emolduramentos entalhados, encastrados ou colados dessa época, deram lugar a estruturas mais simples e a painéis pintados autoportantes que não dependiam tanto da sua relação com a moldura para se manterem em boas condições. Para contrariar os empenamentos, as pranchas passaram a ser mais espessas, chegando aos 4,5 cm, embora, em painéis de grandes dimensões como este da Sé, se procurasse encontrar um equilíbrio a fim de não resultarem em pesos incomportáveis⁸.



Detalhe do verso da pintura evidenciando a proximidade à parede de alvenaria e a ausência de elementos de ancoragem (2021, Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa©, fotografia de equipa CCR).



Detalhe das charneiras que serviram de pontos de ligação entre a moldura e a pintura (2021, Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa©, fotografia de equipa CCR).

O estrato preparatório que reveste o painel será à base de cola animal e gesso, ambos identificados através de espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier em modo de refletância total atenuada (FTIR-ATN), e consentâneo com a presença de cálcio nas camadas subjacentes analisadas por microscopia eletrónica de varrimento com espectroscopia de raios X por dispersão de energia acoplada (SEM-EDS).

Em determinadas áreas, o branco da preparação foi revestido por reservas coloridas, que poderão ter funcionado como imprimaduras: uma camada amarela foi encontrada sob algumas carnações; o rosa, sob áreas de céu com nuvens; e o laranja, sob fundos de cor mais escura, como cinza e azul. Os efeitos pretendidos e a comparação com obras coevas de Simão Rodrigues, André Reinoso e outros artistas serão alvo de aprofundamento posterior.

Relativamente aos pigmentos identificados nas camadas cromáticas através de SEM-EDS, foi detetada a presença de branco de chumbo em camadas brancas ou, em menor concentração, em camadas de cor azul e vermelha; o pigmento azurite foi identificado em camadas de tonalidade azul-claro através da presença de cobre, estando ausente noutras camadas de azul mais escuro onde a ausência de qualquer elemento significativo aponta para a utilização de um material orgânico (como índigo); a presença concomitante de estanho e chumbo em algumas amostras aponta para a utilização de amarelo de chumbo e estanho; a presença de ferro em camadas vermelhas revela a utilização de ocre, enquanto a ausência de qualquer elemento significativo noutras áreas de tonalidade vermelha sugere a utilização de materiais orgânicos. A análise FTIR-ATN identificou ainda a presença de calcite nas camadas pictóricas, confirmada pela presença de cálcio, que pode ter sido usada como carga ou estar presente enquanto impureza. Também a identificação de caulinita, a que corresponde a presença de alumínio e silício, poderá dever-se à sua utilização como carga ou estar presente enquanto impureza.

O verniz não é original e foi encontrado óleo sicativo na sua composição, por FTIR-ATN.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

No processo da renovação estilística do retábulo, a pintura não foi sujeita a alterações dimensionais, já que o seu perímetro externo não pintado ainda se conserva intacto. No entanto, fruto do decaimento da base da moldura da estrutura retabular onde a pintura assenta e conseqüente decaimento da obra, esse perímetro encontra-se exposto na parte superior. A acrescer a esta interrupção estética, o nível de decaimento foi suficientemente grande para criar um vazio ao longo do topo arredondado. Estando a pintura “solta”, sem pontos de apoio que não a base da moldura, a descarga do seu peso é inteiramente feita sobre esta última, o que levou à abertura das juntas entre a base e as caixas laterais da moldura. A colocação posterior de charneiras poderá estar associada a este movimento descendente que veio obrigar a um novo ajuste entre pintura e moldura.



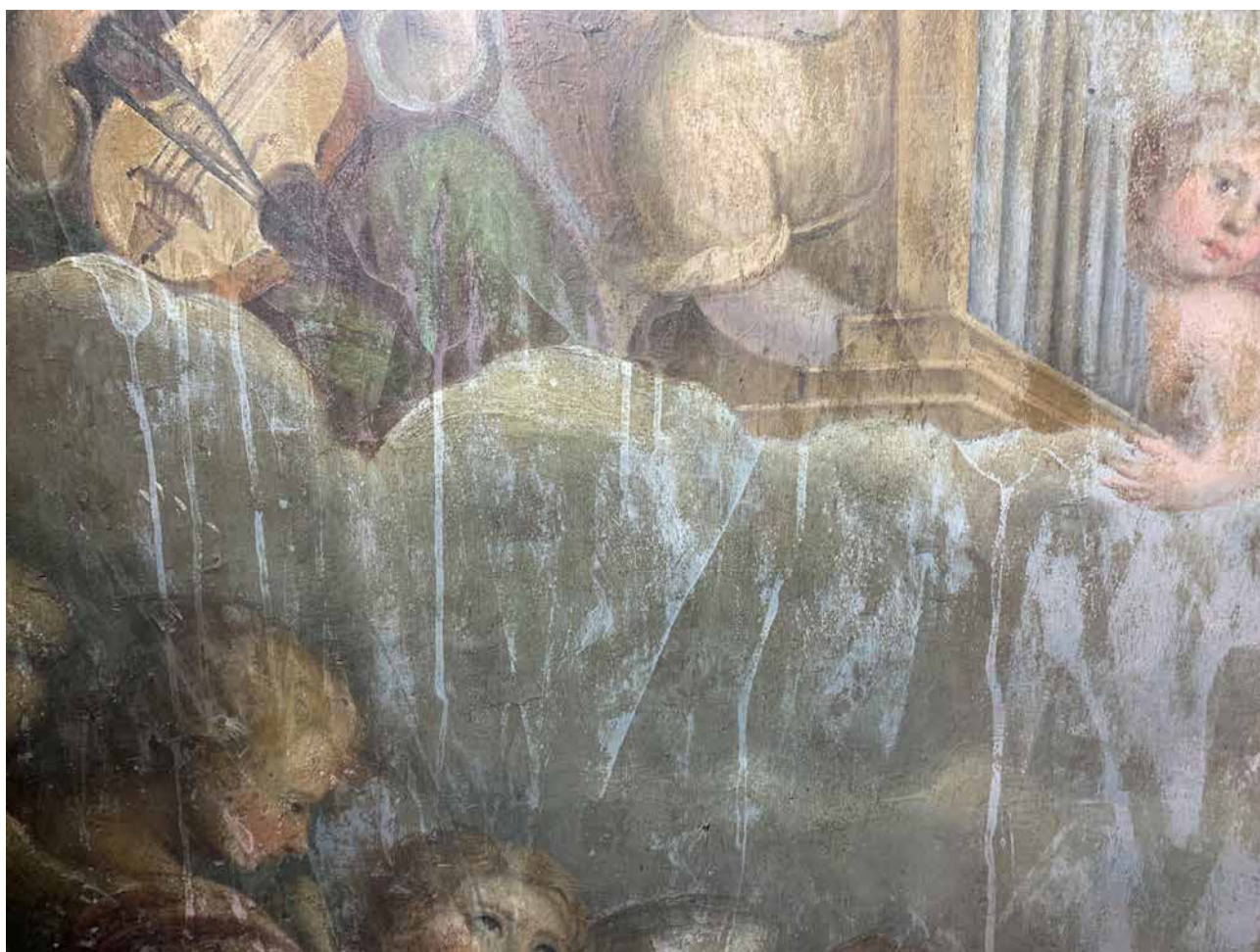
Perspectiva do perímetro externo da pintura, intacto, e do decaimento da obra (2021, Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa©, fotografia de equipa CCR).



Detalhe da abertura das juntas de união e do recobrimento posterior com massas e repinte para retificação dos desalinhamentos topográficos (2021, Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa©, fotografia de equipa CCR).

Apesar do dano causado na base da moldura, este sistema de emolduramento mais livre, associado a um sistema de assemblagem com poucos pontos de fixação, permitiu que os movimentos naturais de dilatação e contração do painel ocorressem sem restrições excessivas, o que contribuiu para que os empenamentos fossem moderados. Algumas pranchas apresentavam empenamento longitudinal, sobretudo no centro e na parte inferior do painel, e um desalinhamento da superfície, que terá tido uma retificação posterior através da aplicação de massas espessas e de repintes. Várias juntas de união das pranchas encontravam-se abertas, resultado da contração da madeira. Essa mesma contração também terá contribuído para a folga que existia em redor da pintura, que colocava em risco a fixação do painel e que as charneiras terão tentado colmatar. O suporte apresentava, ainda, fissuras com particular incidência na zona inferior e pequenas lacunas volumétricas.

A nível superficial, os principais problemas residiam na ampla extensão dos repintes sobre os rostos, asas dos anjos, panejamentos, céu e fundos. Alguns, feitos diretamente sobre a camada cromática original, outros, sobre massas espessas e rígidas, de cor vermelha, que, em alguns casos, também recobriam a pintura original e ocultavam desgastes profundos. O acentuado escurecimento do verniz, aplicado de forma muito irregular, espesso e com muitas escorrências, aliado à densa camada de sujidade concrecionada, obscureciam toda a composição e deturpavam a paleta cromática usada. As lacunas e destacamentos da camada cromática localizavam-se, sobretudo, nas áreas de dano estrutural, não evidenciando problemas de falta de coesão das camadas nem de aderência entre camadas.



Registo do nível de degradação do verniz antes da sua remoção (2021, Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa©, fotografia de equipa CCR).

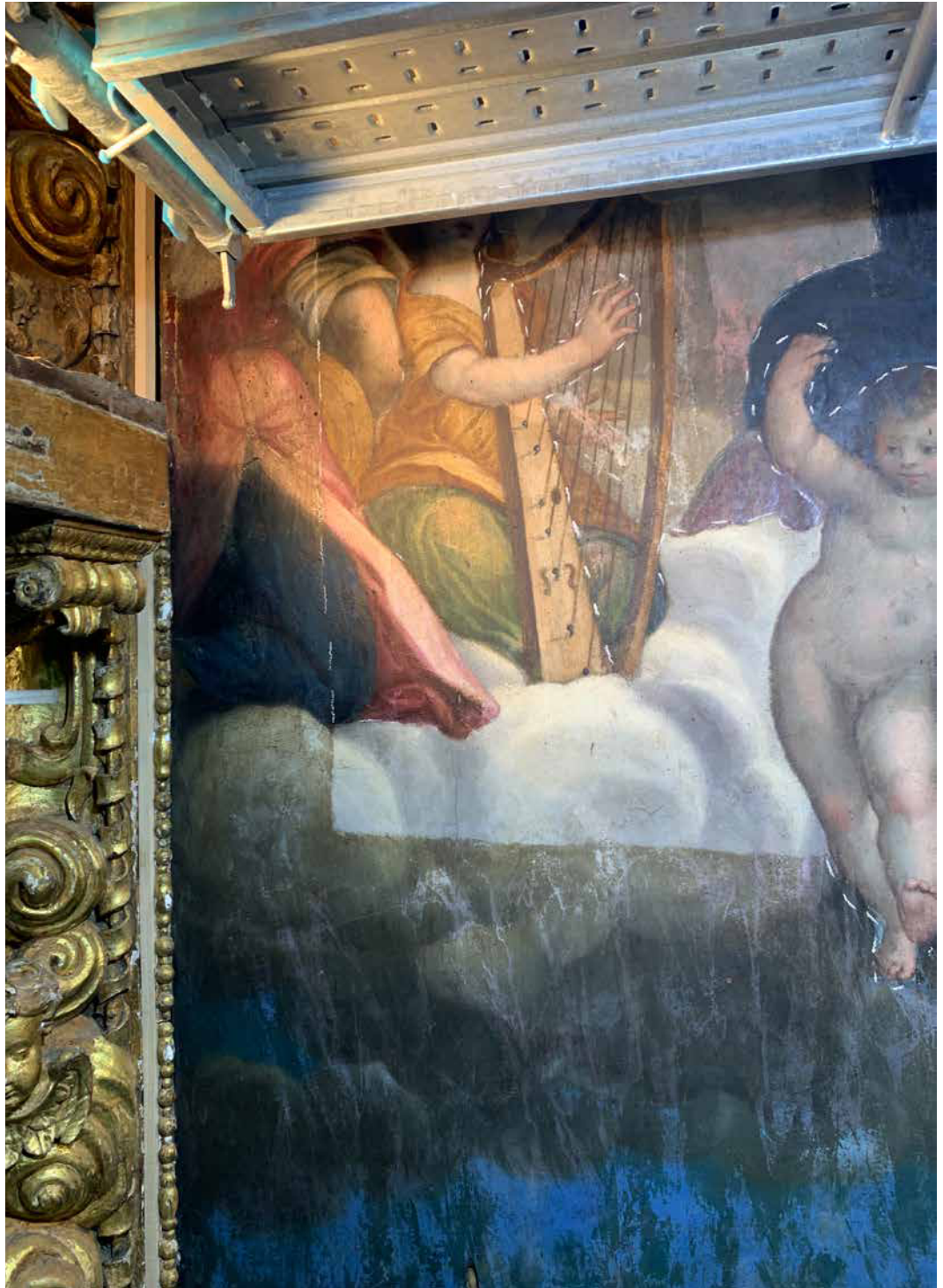
INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Enquadrada nos trabalhos de conservação e restauro realizados na capela-mor da Sé do Porto, a intervenção da pintura teve como objetivos principais transferir a descarga do peso da moldura para a parede de alvenaria e devolver a leitura religiosa e artística da “Assunção de Nossa Senhora”. Também teve como objetivo contribuir para o conhecimento material e técnico da pintura, através de um estudo académico em curso.

A intervenção teve início com uma limpeza superficial a seco, de modo a realizar um “facing” temporário para salvaguardar a pintura durante as primeiras fases de tratamento da talha retabular. Como o intuito era apenas de proteção e não de consolidação, usou-se um éter de celulose com baixa capacidade adesiva, de reduzida penetração e de fácil remoção. Após a remoção do “facing”, procedeu-se à fixação pontual das áreas em risco de destacamento com uma emulsão aquosa acrílica.

Depois da estabilização da superfície, os trabalhos incidiram no suporte da pintura. Fez-se uma desinfestação preventiva com composto à base de permetrinas às áreas não pintadas e acessíveis: o perímetro externo e as juntas de união. De seguida, iniciaram-se os trabalhos de preparação para a transferência de carga através da desmontagem de parte da moldura. O friso mais próximo da pintura foi retirado e, na parte inferior, foram inseridos perfis de aço inox presos à parede com bucha química, de forma a sustentarem a pintura. O procedimento permitiu elevar o painel em aproximadamente 2 cm e aliviar o esforço que estava a ser exercido sobre a moldura, evitando a constante deformação das estruturas entalhadas. A toda a volta da pintura, foi acrescentado um novo friso em madeira de castanho com 2 x 1,5 cm para colmatar a folga existente e melhorar a fixação do painel à moldura. Assim, como o painel apenas está encostado à moldura, continua livre para se movimentar de acordo com as flutuações ambientais. O friso foi tonalizado com guache e revestido com verniz de resina acrílica dissolvida em hidrocarboneto aromático.

As lacunas e fendas foram preenchidas com massa bicomponente de base epóxida e, nas juntas de união, foi usada película de poliéster siliconado para isolar os bordos e garantir que as pranchas se mantinham separadas.



Detalhe durante o processo de remoção química do verniz
(2021, Centro de Conservação e Restauro da Universidade
Católica Portuguesa©, fotografia de equipa CCR).

Para a remoção dos vernizes, massas de preenchimento e repintes a óleo, optou-se por misturas de solventes que se usaram líquidas ou espessadas, conforme a necessidade dos tempos de contacto e níveis de evaporação. A limpeza química foi auxiliada com o recurso a bisturi.

Os repintes correspondiam a alterações na modelação dos panejamentos, como as vestes da Virgem, e à introdução de elementos criativos, como a recriação formal do sapato esquerdo da Virgem ou o cendal do anjo central. Os repintes tinham uma qualidade grosseira que contrastava com a composição e desenho originais, como são disso exemplo as asas do anjo, já referido. O céu azul foi totalmente repintado e, nas juntas de união das pranchas, identificaram-se massas de cor avermelhada sobre outra camada azul, que deverá corresponder à original.

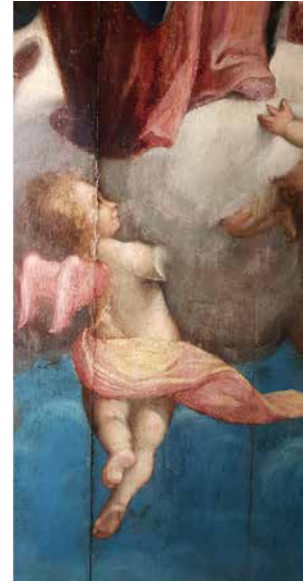
As massas de preenchimento da intervenção anterior que estavam em boas condições foram reaproveitadas e, quando necessário, foram niveladas mecanicamente com bisturi.

A fim de saturar as cores da camada cromática e isolar as massas de preenchimento, foi aplicada à trincha uma camada de verniz à base de resina ureia-aldeído, em hidrocarboneto aromático. Seguiu-se a reintegração cromática da pintura, com a técnica diferenciada de “*tratteggio*” e recurso a tintas de ureia-aldeído. As áreas desgastadas foram retocadas para minimizar o impacto visual, ajudar na distinção dos planos e equilibrar áreas com níveis diferentes de dano.

Para concluir a intervenção, aplicou-se uma camada de proteção final por aspersão, de verniz à base de resina de hidrocarboneto hidrogenado dissolvida em essência de petróleo e com estabilizador de foto-oxidação.



Exemplo da reintegração cromática por "tratteggio" na reconstituição formal e cromática de áreas em falta (2022, Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa©, fotografia de equipa CCR).



A mesma área antes e depois da remoção do verniz, do levantamento de repintes e da reintegração cromática (2022, Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa©, fotografia de equipa CCR).

NOTA FINAL

A intervenção na pintura sobre madeira do retábulo da capela-mor da Sé do Porto permitiu redescobrir uma obra de grande qualidade estética que encerra, ainda, um conjunto de questões sobre a autoria, encomenda, remodelação estilística, materialidade e técnicas de execução, que se pretendem aprofundar.



Aspeto geral da pintura após conclusão do tratamento
(2022, Cabido Portucalense/Nova Conservação, S.A.©,
fotografia de Sérgio Rolando).

NOTAS

- 1 Página 191 de AZEVEDO, Carlos – A cidade do Porto nos relatórios das visitas ad limina do Arquivo do Vaticano. **Revista de História**. Porto. 2 (1979) 175-204.
- 2 As pinturas do retábulo desmantelado, como refere Ferrão Afonso, citando um estudo de Flávio Gonçalves de 1972, sofreram uma grande intervenção em 1747, pelo italiano Pachini. AFONSO, José Ferrão – A igreja velha da Misericórdia de Barcelos: arquitetura, pintura, retabulística e artes decorativas. **ECR – Estudos de Conservação e Restauro**. Porto. 3 (2011) 80-109.
- 3 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – O tempo de Deus e o tempo dos Homens: A talha da Sé do Porto e o seu destino. In CENTRO DE ESTUDOS DE D. DOMINGOS DE PINHO BRANDÃO (org.) – **Tempos e Lugares de Memória: Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão: Actas / I Congresso sobre a Diocese do Porto**. Volume I. Porto: Universidade Católica / Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2002. pp. 107-123.
- 4 De acordo com relatório de visita, em 1620, de D. Rodrigo da Cunha: AZEVEDO, Carlos – A cidade do Porto nos relatórios das visitas ad limina do Arquivo do Vaticano. **Revista de História**. Porto. 2 (1979) 175-204.
- 5 Os painéis do retábulo maneirista, encomendados em cerca de 1610, estavam atribuídos ao portuense Francisco Correia. Num texto sobre a igreja velha da Misericórdia de Barcelos, José Ferrão Afonso destaca um documento onde os confrades requerem os serviços de Simão Rodrigues, o autor das pinturas do retábulo-mor da Sé do Porto: AFONSO, José Ferrão – A igreja velha da Misericórdia de Barcelos: arquitetura, pintura, retabulística e artes decorativas. **ECR – Estudos de Conservação e Restauro**. Porto. 3 (2011) 80-109.
- A discussão sobre a autoria das pinturas que pertenceram ao retábulo maneirista da Sé do Porto foi iniciada pelo historiador de arte Flávio Gonçalves, levantando a possibilidade da parceria de dois artistas na composição das oito pinturas do retábulo, sendo um deles Francisco Correia. Só mais tarde surgiu a possibilidade de a parceria ter sido realizada com o artista de Lisboa, Simão Rodrigues: SANTOS, Sofia Martins – Novos elementos para a história dos painéis pintados da sacristia da Sé do Porto. **ECR – Estudos de Conservação e Restauro**. Porto. 4 (2012) 72-86.
- 6 LAMEIRA, F.; EVARISTO, C.; LOUREIRO, J. J. (coord.) – **Retábulos Relicários**. Faro: Universidade do Algarve, 2016 (Promontoria Monográfica – História da Arte, Vol. 13) 159-206.
- 7 UZIELLI, Luca – Historical overview of panel-making techniques in central Italy. In DARDES, Katheleen; ROTH, Andrea (ed.) – **The structural Conservation of panel paintings**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1995. 110-135.
- 8 UZIELLI, Luca – Historical overview of panel-making techniques in central Italy. In DARDES, Katheleen; ROTH, Andrea (ed.) – **The structural Conservation of panel paintings**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1995. 110-135.