



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Sandra Isabel Antunes Almeida

CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE PINTURA DE CAVALETE

Relatório de Estágio

Orientado por:

Carla Rêgo. Instituto Politécnico de Tomar
Raúl Leite. Instituto dos Museus e da Conservação

Relatório de Estágio
apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar
para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre
em Conservação e Restauro

RESUMO

O presente relatório é resultado da pesquisa e do trabalho efetuado durante o estágio curricular do Mestrado em Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar na área de Pintura, realizado no Departamento de Conservação e Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação. Este estágio, para além do desenvolvimento de componentes mais práticas, teve também como objetivo a realização de um estudo teórico, apresentado no primeiro capítulo, sobre as brigadas móveis de restauradores, praticadas desde os anos 60 nesta instituição. O estudo teve como fim a compreensão dos parâmetros básicos pelos quais estas brigadas se regem e qual a sua ligação direta à entrada de peças nos diferentes Departamentos de Conservação e Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação.

Dando continuidade ao estudo, o capítulo seguinte terá como tema principal uma pintura que foi incorporada no Departamento de Conservação e Restauro no decorrer de uma brigada de inspeção. A peça em questão é uma pintura a óleo sobre tela intitulada *A Vaca*, da autoria de Alves Cardoso e datada de 1902, pertencente à Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa.

Já no terceiro capítulo, o estudo incide sobre outra obra do século XX, mais concretamente de 1919, autoria de Teodósio Ferreira denominada *Interior da Sé de Lisboa*, pertencente ao Museu da Guarda.

Para ambos os casos, além da investigação histórica e artística, foi realizado um estudo técnico e material suportado pelos diferentes exames e análises propostos, que foi uma ferramenta de trabalho decisiva no diagnóstico e na realização da proposta de tratamento destas obras. De seguida será realizada a descrição e explicação da intervenção de conservação realizada em cada um dos casos.

Palavras-chave: Brigadas móveis de restauradores; Conservação e Restauro; Pintura; Alves Cardoso; Teodósio Ferreira.

ABSTRACT

This report is the result of the research and work carried out during the curriculum internship for the Master's Degree in Conservation and Restoration by the Polytechnic Institute of Tomar in the area of Painting, conducted at the Department of Conservation and Restoration of the Institute of Museum and Conservation.

This probationary period, in addition to the development of components more practical, also had as its objective to carry out a theoretical study, presented in the first chapter, about the mobile brigades of restorers, practiced since the 60's in this Institution. The study had as its goal the understanding of the basic parameters that rule these brigades and which is their direct link to the entry of the art pieces in the different Departments of Conservation and Restoration of the Institute of Museum and Conservation.

Giving continuity to the study, the following chapter main theme will be a painting that was incorporated into the Department of Conservation and Restoration in the course of a brigade of inspection. The piece in question and an oil painting on canvas entitled *A vaca*, signed by Alves Cardoso and dated of 1902, belonging to the National Academy of Fine Arts in Lisbon.

Already in the third chapter, the study focuses on another work of the twentieth century, more specifically 1919, authored by Theodosius Ferreira called *Interior da Sé de Lisboa*, belonging to the Museum of the guard.

In both cases, in addition to the historical and artistic research, a technical study was carried out supported by the different exams and analyzes proposed, and performed in the Laboratory José de Figueiredo, that will be a tool of work decisive in the diagnosis and in its achievement. Then will be held the description and explanation of intervention of conservation held in each of the cases.

Keywords: mobile restorers Brigades; Conservation and Restoration; Painting; Alves Cardoso; Teodósio Ferreira; St. Jerónimo; imprisonment of Christ; portrait.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente aos meus orientadores, Mestre Carla Rego, do Instituto Politécnico de Tomar, pela sua disponibilidade, apoio e paciência e ao Dr. Raúl Leite, do Instituto dos Museus e da Conservação, por todo o acompanhamento, interesse demonstrado e sugestões para o trabalho correr melhor.

A todos os técnicos e funcionários que compõem os diferentes Departamentos de Conservação e Restauro, pela ajuda prestada.

Para não enumerar um a um, gostaria de agradecer a todas as pessoas pertencentes ao Laboratório José de Figueiredo, o apoio e disponibilidade demonstrados, na realização dos múltiplos exames e análises que complementam o estudo das obras.

À Dr.^a Cláudia, da Biblioteca do Instituto dos Museus e da Conservação, por nunca se negar a ir buscar mais um processo de brigada.

A todos os docentes do Instituto Politécnico de Tomar que nunca deixam de estar presentes para esclarecer dúvidas e para ajudar no que for necessário.

Por fim, gostaria de agradecer especialmente às colegas de estágio, que tornaram o trabalho ainda mais agradável e animavam os dias menos bons.

Obrigada a todos vós.

CRÉDITOS

TRATAMENTO E EXAME DA PEÇA

Departamento de Conservação e Restauro do IMC.

Área de Pintura (sob orientação de) – Raúl Leite

Estagiário do IPT – Sandra Almeida

EXAMES COMPLEMENTARES E DIGNÓSTICO

Departamento de Estudo dos Materiais

- Lília Esteves (identificação biológica, estudo dendrocronológico)
- Maria José Oliveira (μ -XRD e análise estratigráfica)
- Ana Mesquita e Carmo (FRX e análise estratigráfica)
- Dr. José Carlos Frade (FTIR)
- Prof. António Candeias (SEM)

Departamento de fotografia e radiografia

- Jorge Oliveira (Fotografia documental)
- Luís Piorro (Refletografia de IV)

RELATÓRIO

Redação – Sandra Almeida

Sob orientação de:

- Mestre Carla Rêgo
 - Dr. Raúl Leite
-

Índice

Índice de Figuras	I
Lista de abreviaturas	II
Introdução	III

1. Brigadas móveis de restauradores

1.1. Contextualização histórica e evolução do Instituto dos Museus e da Conservação	1
1.2. As brigadas de restauradores	7
1.2.1. Brigadas de inspeção	8
1.2.2. Brigadas de trabalho	10
1.2.3. Apoio prestado a exposições	12
1.2.4. Alguns dados estatísticos	13

2. Pintura a óleo sobre tela - *A vaca*

2.1. Identificação da obra	16
2.1.1. Proveniência	17
2.2. Contexto histórico e artístico	20
2.2.1. Contexto histórico	20
2.2.2. A corrente artística – O Naturalismo	21
2.2.2.1. O Naturalismo em Portugal	21
2.2.3. O autor – O pintor Alves Cardoso	22
2.2.3.1. Caracterização da sua obra	23
2.2.4. Pintura a óleo sobre tela <i>A vaca</i>	25
2.3. Identificação física	28
2.3.1. Exames e análises laboratoriais	28
2.3.1.1. Métodos utilizados	29
2.3.2. Estudo material (interpretação dos resultados)	36
2.3.2.1. Suporte	37
2.3.2.2. Camadas superficiais	38
2.3.3. Técnicas de execução	41
2.3.3.1. Suporte	41
2.3.3.2. Superfície	42
2.3.3.3. Moldura	43

2.3.4. Intervenções posteriores à execução	43
2.4. Diagnóstico	44
2.4.1. Suporte	44
2.4.2. Camadas superficiais	45
2.4.3. Moldura	48
2.5. Proposta de tratamento	49
2.5.1. Objetivos e princípios	49
2.5.2. Pintura	50
2.5.3. Moldura	51
2.6. Intervenção realizada	52
2.6.1. Pintura	52
2.6.2. Moldura	64
3. Pintura a óleo sobre tela – <i>Interior da Sé de Lisboa</i>	
3.1. Identificação da obra	66
3.1.1. Proveniência	67
3.2. Contexto histórico e artístico	68
3.2.1. Nota introdutória	68
3.2.2. O pintor – Teodósio Ferreira	68
3.2.2.1. Caracterização da sua obra	69
3.2.3. A obra – Pintura a óleo sobre tela <i>Interior da Sé de Lisboa</i>	72
3.3. Identificação física	73
3.3.1 Exames e análises laboratoriais	73
3.3.2. Estudo material (interpretação dos resultados)	76
3.3.2.1. Suporte	76
3.3.2.2. Camadas superficiais	77
3.3.3. Técnicas de execução	78
3.3.3.1. Suporte	78
3.3.3.2. Superfície	79
3.3.3.3. Moldura	79
3.3.4. Intervenções posteriores à execução	79
3.4. Diagnóstico	81
3.4.1. Suporte	81

3.4.2. Camadas superficiais	83
3.4.3. Moldura	84
3.5. Proposta de tratamento	85
3.5.1. Objetivos e princípios	85
3.5.2. Pintura	85
3.5.3. Moldura	86
3.6. Intervenção realizada	87
3.6.1. Pintura	87
3.6.2. Moldura	95
Conclusão	97
Bibliografia	99
Anexos	
Referentes ao Capítulo 1 – Brigadas Móveis de Restauradores.	105
Referentes ao Capítulo 2 – Pintura de Cavalete.	120
Referentes ao Capítulo 3 – Pintura Interior Sé Velha de Lisboa.	147
Relatórios de Intervenção de Outras Obras.	162

Índice de figuras

- Figura 1 - Equipa de trabalho numa brigada de trabalho ao Palacio Nacional de Queluz. C. F. Palácio nacional de Queluz, Processo nº 645, 1977/1984, fotografia nº 175. 11
- Figura 2 - Aplicação de *facing* de transporte numa pintura. C. F. Europália; Bélgica, processo Europália, 1991, aplicação de *facing*. 11
- Figura 3 - Brigada de trabalho no mosteiro São João de Tarouca. C. F. Mosteiro de S. João de Tarouca, Lamego, Processo nº 695, 1984/1992, fotografia nº 57. 11
- Figura 4 – Tratamento de pintura durante uma brigada de trabalho. C. F. Museu de Aveiro, Processo nº 916, 1971/1986. 11
- Figura 5 – Transporte de uma pintura para o IMC. C. F. Europália, Bélgica, processo Europália, 1991. 13
- Figura 6 – Montagem de exposição, neste caso, Europália 91. C. F. Europália, Bélgica, processo Europália, 1991. 13
- Figura 7 – Pintura a óleo sobre tela A Vaca (vista frontal). C. F. Jorge Oliveira Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 16
- Figura 8 – Pintura a óleo sobre tela A Vaca (verso). C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 16
- Figura 9 – Fachada do edifício onde se encontra instalada a ANBA. C. F. <http://www.google.com/imgres?q=academia+de+belas+artes+lisboa>. 19
- Figura 10 – Mapa topográfico da área envolvente da ANBA. C. F. http://maps.google.com/maps?f=q&source=s_q&hl=en&geocode=&q=Largo+da+Academia+Nacional+de+Belas-Artes+2&sll=38.710446. 19

Figura 11 – Aspeto das paredes e do chão da reserva da ANBA. C. F. Brigada de inspeção ANBA, fevereiro 2011. 20

Figura 12 – Manchas de humidade no teto, junto da janela, na reserva da ANBA. C. F. Brigada de inspeção ANBA, fevereiro 2011. 20

Figura 13 – Aspeto de como a pintura estava pendurada. C. F. Brigada de inspeção ANBA, fevereiro 2011. 20

Figura 14 – Desenho a *Quinta Mazziotti*, desenho sobre papel, 1916. 23

Figura 15 – Desenho a lápis *Um sorriso de Trás dos montes*, desenho assinado, 21 x 14 cm. C. F. <http://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/desenhos-4/alves-cardoso>. 23

Figura 16 – Pintura *Vale da Aziraia (Chaves)* 1913, 33 x 24 cm. C. F. Cabral Moncada Leiloes, lote 170, leilão 116, 2010. 24

Figura 17 – Pintura *Hora da sopa*, 1922, 71 x 58 cm. C. F. Cabral Moncada Leiloes, lote 184, leilão 90, 2007. 24

Figura 18 – Vaca pintada por Alves Cardoso. Autoria própria (A P). 25

Figura 19 – Exemplar da raça Holandesa. C.F. <http://www.investincorp.com/vacleite.html>. 25

Figura 20 - Pintura *O Vitelo* de Tomás da Anunciação. C.F. <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=200370>. 26

Figura 21 – Verso da pintura em estudo onde é visível a etiqueta colada a dizer *Concurso Anunciação premiado*. A. P. 27

Figura 22 – Verso da mesma pintura, em que a grade apresenta a inscrição a lápis: *1902 premiado*. A. P. 27

Figura 23 – Fotografia da pintura com recurso à luz rasante. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 30

Figura 24 – Aspeto da pintura quando vista com luz transmitida. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 31

Figura 25 - Fotografia da pintura em estudo com Fluorescência visível com radiação UV. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo).33

Figura 26 – Reflectografia da pintura *A Vaca*. C. F. Luís Piorro (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 34

Figura 27 - Corte longitudinal da fibra de linho. C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 38

Figura 28 - Corte transversal da fibra de linho. C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 38

Figura 29 - Fotografia da pintura com a marcação dos pontos de amostragem. A.P. 39

Figura 30 – Corte estratigráfico da amostra 1 (x 220). C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 40

Figura 31 – Corte estratigráfico da amostra 2 (x 220). C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 40

Figura 32 – Corte estratigráfico da amostra 4 (sem fungos) (x 220). C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 40

Figura 33 – Corte estratigráfico da amostra 5 (com fungos) (x 220). C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 40

Figura 36 – Corte estratigráfico da amostra 8 (x 220). C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo).	41
Figura 35 – Corte estratigráfico da amostra 7 (x 220). C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo).	41
Figura 34 – Corte estratigráfico da amostra 6 (x 220). C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo).	41
Figura 37 – Aspetto da tela utilizada como suporte da pintura em estudo. A. P.	41
Figura 38 – Enfolamentos do suporte no canto superior direito da pintura. A.P.	45
Figura 39 – Aspetto do suporte depois de ter ocorrido o destacamento das camadas superficiais. A.P.	45
Figura 40 – Aspetto geral do quadrante superior esquerdo da pintura. A. P.	46
Figura 41 – Destacamento das camadas superficiais. A. P.	46
Figuras 42, 43 e 44 – Aparência de três diferentes tipos de estalados encontrados na pintura. A. P.	47
Figura 45 – Superfície pictórica pontilhada de manchas escuras provocadas por fungos.	47
Figura 46 – Local da moldura onde provavelmente esteve algum tipo de placa de identificação. A. P.	48
Figura 47 – Fissura no suporte que levou a um destacamento da policromia. A. P.	48
Figura 48 - Aplicação de antifúngico pelo verso da pintura. A. P.	54
Figura 49 - Aplicação de <i>facing</i> de fixação. A. P.	55

Figura 50 - Ativação do adesivo com espátula quente. A. P.	55
Figura 51 - Fixação pontual com Mowillith®. A. P.	56
Figura 52 - Planificação de irregularidades do suporte. A. P.	58
Figura 53 - Aspeto da pintura depois da remoção do verniz em metade da sua superfície pictórica. A. P.	59
Figuras 54 e 55 - Camada pictórica antes (esquerda) e depois (direita) da reintegração cromática das manchas provocadas pelos fungos. A. P.	61
Figuras 56, 57 e 58 - Lacuna de maiores dimensões em diferentes estados da reintegração cromática. A.P.	62
Figura 59 - Pintura depois da intervenção de conservação e restauro terminada. (vista frontal). C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo).	63
Figura 60 - Verso da pintura, depois de terminada a intervenção de conservação e restauro. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo).	63
Figura 61 – Camada pictórica antes da limpeza (parte esquerda) e depois da limpeza (parte direita). A. P.	65
Figura 62 - Pintura a óleo sobre tela Interior da Sé de Lisboa (vista frontal). C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo).	66
Figura 63 – Pintura a óleo sobre tela Interior da Sé de Lisboa (verso). C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo).	66

Figura 64 – Edifício onde esta instalado o Museu da Guarda. C.F. <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.lifecooler.com/lifecooler/imagens/bd/89593.jpg&imgrefurl=http://www.lifecooler.com/Portugal/patrimonio/MuseudaGuarda>. 67

Figura 65 – Localização do Museu na malha urbana da Guarda. <http://maps.google.pt/maps?hl=ptPT&q=museu%20da%20guarda&gbv=2&um=1&ie=UTF-8&sa=N&tab=il>. 67

Figura 66 – Pintura óleo sobre madeira *Bruma* (1930), Museu Municipal João de Castilho, Tomar. C. F. Ângela Ferraz. 69

Figura 67 – Pintura a óleo *Natureza morta*, óleo sobre tela, Museu da Guarda. C.F. Museu da Guarda. 70

Figura 68 – Pintura a óleo sobre cartão Paisagem com casa e meda, coleção particular. C. F. Cabral Moncada Leiloes. 70

Figura 69 - *Pinheiros (Beira Serra)*, 1935, Museu da Guarda. C.F. Museu da Guarda. 70

Figura 70 – *Açude* (1928), óleo sobre madeira. Museu Municipal João de Castilho, Tomar. C. F. Ângela Ferraz. 70

Figura 71 – Pintura *Virgem do Leite*. Coleção particular. C. F. www.custojusto.pt/. 71

Figura 72 - Retracto de pastel (1932). Museu Municipal João de Castilho, Tomar. C. F. Ângela Ferraz. 71

Figura 73 – Pormenor da assinatura do pintor na obra Interior da Sé de Lisboa (1919). A.P. 71

Figura 74 – Pormenor da assinatura do pintor na obra Virgem do leite (1954). C. F. www.custojusto.pt/ 71

- Figura 75 – Interior da Sé de Lisboa. A. P. 72
- Figura 76 – Órgão da Sé de Lisboa, que foi representado na pintura. C.F. <http://www.meloteca.com/foto-orgao-lisboa-se-evangelho.htm>. 72
- Figura 77 – Aspeto do tipo de estalado existente na camada pictórica. Ampliação 60x. A. P. 73
- Figura 78 – Aspeto do desenho preparatório visível em algumas zonas da camada pictórica. Ampliação 60x. A. P. 73
- Figura 79 – Fotografia da pintura utilizando luz rasante. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 74
- Figura 80 – Fotografia da pintura utilizando luz transmitida. A. P. 74
- Figura 81 – Pintura fotografada com luz UV. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 75
- Figura 82 – Reflectografia de IV da pintura em estudo. C. F. Luís Piorro (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 75
- Figura 83 – Pormenor de marcação de figura, visível na reflectografia. C. F. Luís Piorro (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 75
- Figura 84 - Corte longitudinal da fibra de algodão. C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 77
- Figura 85 - Corte transversal da fibra de algodão. C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 77
- Figura 86 – Corte estratigráfico da amostra 1, constituída por uma única camada pictórica sobre a preparação (x220). C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 78

Figura 87 – Corte estratigráfico da amostra 4, referente a uma zona com mais camadas de tinta (x 220). C. F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo).	78
Figura 88 – Aspeto da tela utilizada como suporte da pintura em estudo. A. P.	78
Figura 89 – Aplicação de pastas de preenchimento, no elemento inferior. A. P.	80
Figura 90 – Aspeto de repinte com purpurinas. A. P.	80
Figura 91 – Aspeto do rasgão de grandes dimensões localizado no centro da tela. A. P.	82
Figura 92 – Pequena lacuna ao nível do suporte. A. P.	82
Figura 93 – Camadas superficiais em destacamento ou risco de destacamento, nas zonas circundantes ao rasgão. A. P.	83
Figura 94 – Aspeto da rede de estalados, na parte inferior da pintura. A. P.	83
Figura 95 – Risco de destacamento da Policromia. A. P.	84
Figura 96 – Superfície metálica salpicada de manchas negras. A. P.	84
Figura 97 – Processo de tecelagem dos fios soltos do rasgão. A. P.	90
Figura 98 – Pormenor da tecelagem dos fios. A. P.	90
Figura 99 – Película de papel japonês com adesivo acrílico. A.P.	92
Figura 100 – Aspeto do rasgão depois de reforçado pelo verso. A.P.	92
Figura 101 – Aplicação de pasta de preenchimento. A.P.	92

- Figura 102 – Lacuna só com aplicação de bases. A. P. 93
- Figura 103 – Lacuna na fase da reintegração com pigmentos. A. P. 93
- Figura 104 – Aspeto da pintura depois de terminada a intervenção de conservação e restauro. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 95
- Figura 105 – Verso da pintura depois de terminada a intervenção de conservação e restauro. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 95
- Figura 106 – Primeira página da proposta apresentada por João Couto à 6ª Secção da Junta Nacional de Educação. C.F. João Couto, Brigadas de restauradores, 1952. 105
- Figura 107 – Segunda página da proposta apresentada por João Couto à 6ª Secção da Junta Nacional de Educação. C.F. João Couto, Brigadas de restauradores, 1952. 106
- Figura 108 – Terceira página da proposta apresentada por João Couto à 6ª Secção da Junta Nacional de Educação. C.F. João Couto, Brigadas de restauradores, 1952. 107
- Figura 109 – Tipo de mapeamento utilizado durante uma brigada de inspeção à Igreja Matriz de Mangualde. C.F. Brigada Igreja Matriz de Mangualde, 1989. 116
- Figura 110 – Mapeamento utilizado na brigada de trabalho realizada à capela do museu de Aveiro. C.F. Brigada Museu de Aveiro, processos nº 107 – 109, 916. 116
- Figura 111 - Lugar do Prado (Santa Marta – Minho) (1892), Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves. C.F. <http://aarteemportugal.blogspot.pt/>. 122
- Figura 112 – Pintura *Milheiral* de Carlos Reis. C.F. <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=200403>. 124

Figura 113 – Pintura *A Feira* de Carlos Reis. C.F. <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=200407>. 124

Figura 114 - Retrato de Alves Cardoso, tirado durante a estadia no Rio de Janeiro (16/10/1928). C.F. http://www.pitoresco.com/portugal/portugal2/alves_cardoso/retrato.htm~. 125

Figura 115 – Alves Cardoso no seu atelier na Bretanha com Amadeu Souza Cardoso e outro pintor. C.F. Galeria de Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian http://www.flickr.com/photos/biblarte/with/2741670416/#photo_2741670416. 126

Figura 116 – Pintura Poente de Alves Cardoso. Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves. C.F. <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=244316>. 126

Figura 117 – Pintura *Vista de Veneza* de Alves Cardoso. C.F. Leiloes Cabral Moncada, lote 298, leilão 106, 2009. 126

Figura 118 – Retrato do padre Silvino Rodrigues Nóbrega. C.F. COSTA, Sousa; *Exposição de quadros do pintor português, Alves Cardoso*, 1928. 127

Figura 119 – Pintura *Confidencias* de Alves Cardoso. C.F. <http://museufontinhapintura.blogspot.pt/>. 127

Figura 120 - Pintura *Paisagem com minhotos e junta de bois*. C.F. leilão 223, lote 0086. <http://www.pcv.pt/lot.php?ID=6683>. 127

Figura 121 – Painel que representa a *A Pátria, a Paz e a Fortuna*, na sala das sessões da Assembleia da Republica. http://www.pitoresco.com/portugal/portugal2/alves_cardoso/alves.htm. 129

Figura 122 – Pintura *Idílio* de Alves Cardoso, Museu Nacional de Arte Contemporânea C.F. <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=200873>. 129

Figura 123 – Artista enquanto executava o seu último trabalho. C.F. NOBREGA, Padre Silvino Rodrigues, *Alves Cardoso, Homenagem da povoação de Samaiões*, 1920. 129

Figura 124 – Programa do prémio Anunciação, primeira página. C.F. *Prémios anunciação 1884 - 1960*, Torre do Tombo, digitalq.dgarq.gor.pt/viewer?id=4612190. 133

Figura 125 – Programa do prémio Anunciação, segunda página. C.F. *Prémios anunciação 1884 - 1960*, Torre do Tombo, digitalq.dgarq.gor.pt/viewer?id=4612190. 134

Figura 126 – Programa do prémio Anunciação, terceira página. C.F. *Prémios anunciação 1884 - 1960*, Torre do Tombo, digitalq.dgarq.gor.pt/viewer?id=4612190. 135

Figura 127 – Programa do prémio Anunciação, quarta página. C.F. *Prémios anunciação 1884 - 1960*, Torre do Tombo, digitalq.dgarq.gor.pt/viewer?id=4612190. 136

Figura 128 - Pareceres sobre o concurso prémio Anunciação de 1902. C.F. *Pareceres sobre o concurso dos prémios Anunciação, Ferreira Chaves e Lupi*, Torre do Tombo, digitalq.dgarq.gor.pt/viewer?id=461219. 137

Figura 129 – fotografia Teodósio Ferreira. C.F. Ficha de socio da Sociedade de Belas Artes de Lisboa. 146

Figura 130 – Pintura *Interior de Atelier, Aula Columbano*, 1916. Museu da guarda. www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=617. 146

Figura 131 – Capa do folheto da exposição de Teodósio Ferreira no Salão Silva Porto. C.F. *Exposição de pintura de Teodósio Ferreira, Porto, 1945*. 148

Figura 132 – Lista do nome das pinturas expostas e valores de vendas. C.F Exposição de pintura de Teodósio Ferreira, Porto,1945. 149

Figura 133 – Lista do nome das pinturas expostas e valores de vendas (continuação). C.F Exposição de pintura de Teodósio Ferreira, Porto,1945. 150

Figura 134 - Fotografia da pintura com a marcação dos pontos de amostragem. A.P. 151

Figura 135 – *São Jerónimo* – pintura antes da intervenção de conservação e restauro. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 159

Figura 136 – Pintura depois de terminado o tratamento de conservação e restauro. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 161

Figura 237 – *Prisão de Cristo* – pintura antes da intervenção de conservação e restauro. C. F. de Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 162

Figura 138 – Pintura depois de terminado o tratamento de conservação e restauro. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 164

Figura 339 – *Retrato de senhora* – pintura antes da intervenção de conservação e restauro. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 165

Figura 140 – Pintura depois de terminado o tratamento de conservação e restauro. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 167

Figura 441 – *Retrato de senhor* – pintura antes da intervenção de conservação e restauro. C. F. de Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 168

Figura 142 – Pintura depois de terminado o tratamento de conservação e restauro. C. F. Jorge Oliveira (Departamento de Fotografia e Radiografia Instituto José de Figueiredo). 172

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Tabela síntese da evolução da assinatura de Alves Cardoso. 131

Tabela 2 - Tabela resumo com a apresentação dos cortes estratigráficos e com a indicação dos pigmentos que constituem cada camada. C.F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 138

Tabela 3 - Tabela resumo com a apresentação dos cortes estratigráficos e com a indicação dos pigmentos que constituem cada camada. C.F. Maria José Oliveira (Laboratório José de Figueiredo). 151

Lista de abreviaturas

ANBA - Academia Nacional de Belas Artes

DCR-IMC - Departamento de Conservação e Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação

FRX - Espectrometria de raios X

FTIR- μ S - Micro-Espectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier

IMC - Instituto dos Museus e da Conservação

IJF – Instituto José de Figueiredo

IPCR - Instituto Português de Conservação e Restauro

IPM - Instituto Português de Museus

IV – Infravermelho

LCR-IJF - Laboratório de Conservação e Restauro do Instituto José de Figueiredo

LCR-IMC - Laboratório de Conservação e Restauro do IMC

LJF – Laboratório José de Figueiredo

LFR-IJF - Laboratório de Fotografia e Radiografia do Instituto José de Figueiredo

MC - Ministério da Cultura

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga

SEM-EDS - Microscopio Electrónico de Varrimento com espectrómetro de raios X acoplado

SNBA - Sociedade Nacional de Belas Artes

UV – Ultravioleta

Introdução

Como já é do conhecimento comum, o ser humano desde cedo valoriza e tende a preservar, com base nas suas convicções, certos objetos que considera importantes. Foi desta necessidade que nasceu a profissão do conservador-restaurador, tornando-se assim o meio mais seguro para assegurar a continuidade desses objetos. Atualmente, o trabalho do conservador-restaurador já não se realiza isoladamente, procurando-se cada vez mais a interdisciplinaridade entre as várias ciências que possam contribuir para aumentar o conhecimento sobre os bens culturais. Paralelamente, o trabalho do conservador-restaurador rege-se sob vários princípios, como o da reversibilidade e compatibilidade dos materiais utilizados durante as intervenções, a intervenção mínima na obra e a diferenciação entre o original e a intervenção. Deste modo, com consciência do que temos em mãos, tentamos com o máximo de segurança preservar da melhor forma os bens artísticos, para que as gerações futuras possam usufruir do mesmo que nós usufruímos.

Tendo tudo isto em mente e com o objetivo de colocar em prática tudo o que foi aprendido ao longo da formação académica, realizou-se um estágio curricular com a duração de nove meses, entre outubro de 2011 e junho de 2012, na área de Pintura, no Departamento de Conservação e Restauro de Pintura do Instituto dos Museus e Conservação (DRC-IMC) em Lisboa, tendo como coorientador o conservador-restaurador Dr. Raúl Leite e como orientadora científica e a Mestre Carla Rêgo docente no Mestrado de Conservação e Restauro de Património Móvel da Escola Superior de Tecnologia de Tomar, onde se integra este estágio que faz parte do plano de estudos do último ano.

Ao longo do relatório, onde é exposto o trabalho realizado durante o dito estágio curricular, serão apresentados vários capítulos em que cada um deles possui objetivos diferentes.

Iremos começar por realizar um estudo teórico sobre as brigadas móveis de restauradores, realizadas pelos DCR-IMC. Este estudo pareceu-nos interessante, visto uma das obras que iremos estudar ter dado entrada no Instituto precisamente por este meio. Assim é-nos possível acompanhar todo o processo de investigação e seleção, que de outro modo não seria possível ao restringirmo-nos só ao estudo exclusivo da peça. Este estudo incluirá a investigação da história e do percurso evolutivo das brigadas, desde as suas

origens até aos dias de hoje, quais as diferenças e objetivos entre os vários tipos, os contributos para a conservação e restauro a nível nacional e por último qual o balanço geral a nível da Pintura acompanhado com exemplos de cada tipo de brigada.

O segundo e o terceiro capítulos têm com objetivo o estudo artístico, material e técnico, assim como a apresentação do diagnóstico das obras, da proposta de tratamento e intervenção realizada de duas pinturas sobre tela do século XX.

Embora para os dois casos o objetivo geral seja o mesmo, como possuem materiais, danos e patologias diferentes, o tratamento da informação vai ser distinto.

O segundo capítulo refere-se à obra que foi mencionada anteriormente alusiva às brigadas de inspeção, por isso surge-nos na sequência do trabalho realizado, como uma segunda fase deste. A pintura em questão pertence à Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa (ANBA), foi realizada pelo pintor Alves Cardoso em 1092 e intitula-se de *A Vaca*. Neste caso começou por se fazer uma descrição da peça e sua proveniência, passando-se em seguida para o seu estudo histórico e artístico, onde que será procedido, seguindo-se o estudo material e de técnicas de execução. Também será realizado o diagnóstico da obra e de seguida quando toda a informação recolhida tiver sido devidamente analisada, quando se determinarem os objetivos da intervenção e o tipo de tratamento a realizar, será apresentada a proposta de tratamento devidamente justificada. Por último, faremos a descrição da intervenção de conservação e realizada

No terceiro capítulo debruçaremos as atenções sobre a pintura de Teodósio Ferreira intitulada *Interior da Sé de Lisboa*, assinada de 1019. Em todo o resto será semelhante ao caso anterior, exceto no seu estado de conservação, o que se irá refletir na proposta de tratamento e posteriormente no tratamento de conservação e restauro aplicado a este caso.

Nos capítulos referentes às pinturas também será apresentado o levantamento de danos e patologias, a proposta de tratamento e tratamento propriamente dito das molduras e grades que acompanham a obra.

Apresentaremos ainda em anexo outras obras que também foram intervencionadas durante este estágio. Encontram-se em anexo, primeiro porque a informação que os pequenos relatórios referentes a cada uma delas, possui é muito resumida e porque o estudo sobre elas desenvolvido também não foi tão aprofundado, não fazendo sentido coloca-las no corpo de texto.

Para finalizar, serão apresentadas algumas considerações finais sobre o trabalho realizado, que incluirão as dúvidas e dificuldades que foram surgindo ao longo de todo o processo de estudo e tratamento efetuado, assim como as conclusões aprendidas sobre os diferentes temas referidos.

1. Brigadas móveis de restauradores

As brigadas móveis de restauradores surgiram numa época da história nacional, em que o vasto espólio artístico português estava menos salvaguardado, havendo então a necessidade de intervir, travando muitas vezes o processo normal de degradação a que muitas obras estavam sujeitas. Estas ditas brigadas estiveram desde sempre associadas a uma instituição, o IJF (Instituto José de Figueiredo), onde tiveram origem, de onde as equipas de trabalho saíam e onde entravam as peças que necessitavam de um tratamento mais profundo, pelo que, quando se fala de brigadas de restauradores é necessário falar da génese da criação e desenvolvimento desta instituição, assim como da evolução do conceito de conservação e restauro em Portugal.

1.1. Contextualização histórica e evolução do Departamento de Conservação e Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação

O DCR-IMC (Departamento de Conservação e Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação), como o conhecemos atualmente é fruto de um longo processo de desenvolvimento e valorização da obra de arte em Portugal e consequentemente da Disciplina de Conservação e Restauro. Visto isto, não será despropositado fazer um pequeno resumo dos acontecimentos mais marcantes e que estiveram na origem deste organismo.

Sabemos que até as civilizações mais antigas já tinham a preocupação de conservar objetos que consideravam importantes por motivos religiosos, políticos ou por outros de carácter mais prático. Mas para além de os tentarem conservar, por volta dos primeiros séculos depois de Cristo, já havia a noção de perenidade dos materiais e por isso tentavam utilizar matérias-primas mais resistentes, aplicar materiais de proteção e acomodar estas peças em espaços com melhores condições (templos e igrejas, por exemplo) (AA VV, 2005, p. 18).

Ao longo do tempo começou a ser comum a limpeza, substituição e reintegração de obras, prática bastante comum entre os Romanos, pois este povo tinha um especial apreço pelo espólio que ia reunindo nas suas campanhas (especialmente pelo Grego) e por tudo o que os recordasse do passado Romano. Todo este material tinha por destino coleções particulares ou integração noutros monumentos (AA VV, 2005, p. 19).

A partir dos séculos XIV e XV, começou a haver uma crescente proteção de obras e artefactos greco-romanos com valor artístico e arqueológico pelos humanistas, um pouco por toda a Europa começam a ser promulgadas as primeiras leis de proteção de bens antigos e arqueológicos, tornando o restauro *parte da atividade normal de muitos artistas* (AA VV, 2005, p. 20).

Em Portugal foi no reinado de D. Manuel I que se tomou a primeira atitude documentada de conservação e restauro, ao dar uma tença anual ao pintor Diogo Gomes para ele *fazer qualquer reparo em obra do seu ofício nos paços reais* (AA VV, 2005, p. 20).

Como refere Paulo Simões Rodrigues;

A partir de finais do século XVI, a finalidade de uma intervenção de restauro variava conforme o valor ou o estatuto atribuído à peça. Podia-se proceder de uma maneira muito próxima do restauro devocional medievo, desde que o motivo do restauro residisse na manutenção ou até na clarificação da legibilidade iconográfica das imagens. (AA VV, 2005, p.22).

Contemporânea desta altura é a valorização da aparência original das obras, começando os restauradores a terem a obrigação de respeitar a técnica de cada pintor, tendência esta que se vai enraizando até ao século XIX onde se observava *o respeito pela individualidade de autoria* (AA VV, 2005, p. 23) sendo que o restauro nesta altura, embora já fosse necessário um certo nível de especialização, fazia parte do conjunto de tarefas que os pintores, escultores, ourives, entre outros possuíam.

Depois da instauração do liberalismo em Portugal, o panorama nacional altera-se com a extinção das ordens religiosas, que deu origem à nacionalização dos bens provenientes destas, deixando o Estado responsável por um grande espólio artístico, tanto imóvel como móvel. Foi proclamado que *a responsabilidade da recolha e protecção de obras de arte das ordens religiosas recém extintas fica a cargo das então criadas Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto* (AA VV, 2005, p. 28), onde ficariam

depositadas até à criação de museus distritais. De entre esse espólio, destaca-se a pintura, que começa a ser reunida por ordem de Passos Manuel a partir de 1836. A Academia de Belas-Artes de Lisboa foi instalada no convento de S. Francisco, criando-se também uma galeria para exposição das obras provenientes dos ditos conventos extintos. (AA VV, 2005, p. 27). Daqui à entrada de obras vindas do exterior para restauro na Academia passaram poucos anos, deixando para trás a época em que a conservação era primária, passando-se para a intervenção direta nas peças onde se pretendia que fosse reposto o estado primitivo da obra.

Devido às más condições de conservação a que as obras estavam sujeitas, levando mesmo a que muitas se degradassem por completo, foi inaugurada a 28 de Março de 1868 a Galeria Nacional de Pintura que não reunindo ainda as condições ideais era já a antecessora do Museu Nacional. Mas foi a organização da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* que fez avançar o processo mais rapidamente, esta exposição foi pensada para Londres, abrindo ao público em janeiro de 1881, mas devido ao enorme êxito alcançado, a Comissão das Exposições de Arte Ornamental decidiu trazê-la a Lisboa em 1882, sendo estabelecida no Palácio Alvor. Um dos contributos mais importantes que esta exposição nos deixou, foi a criação da ideia de inventariação e documentação e da necessidade de aproximar o público da arte portuguesa. Em 1884 é criado no mesmo local o Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia (AA VV, 2005, p. 47 - 55). Anos depois o palácio Alvor foi comprado pelo estado e para aí passaram as coleções à guarda da Academia, em 1911 o nome do museu passou para MNAA (Museu Nacional de Arte Antiga), tendo como diretor José de Figueiredo que para poder albergar de forma mais correta a enorme coleção que tinha em mãos, realizou muitas obras de beneficiação ao edifício (AA VV, 1994, p.7 -8).

João Couto sucessor de José de Figueiredo tomou posse do cargo a 2 de março de 1938, ficando na direção do museu até 1962, como homem culto que era, mantinha-se atualizado com as práticas levadas a cabo nos melhores museus europeus, implementando serviços educativos nos museus portugueses e incentivando o desenvolvimento do estudo científico e da conservação e restauro de obras de arte (AA VV, 2005, p. 84).

Inicialmente a oficina de restauro de pintura esteve instalada em espaços do convento de S. Francisco da cidade, onde além de outras instituições se localizava a Academia, a Escola de Belas-Artes de Lisboa e a Biblioteca Nacional (AA VV, 2005, p.

88). Em 1934 passa para uma dependência do Museu das Janelas Verdes, facto que salientou ainda mais a necessidade de criação de um laboratório onde se pudessem fazer os exames que complementariam as intervenções necessárias, este é fundado por João Couto passados somente dois anos. Da união entre a oficina de restauro e o laboratório, nasceu o Instituto para o Exame e Restauro das Obras de Arte, tutelado pela Inspeção-Geral das Belas Artes, no entanto, a “cereja no topo do bolo” foi quando se pensou que o ideal seria juntar num único edifício os laboratórios e as oficinas, pois assim podiam trabalhar os dois em paralelo, formando equipas de trabalho compostas por conservadores, restauradores e cientistas que seriam uma mais-valia para o tratamento das obras (AA VV, 2005, p. 88 - 91).

A construção das novas instalações teve início a 16 de agosto de 1938, obra encomendada por José de Figueiredo ao arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade, a partir de informações fornecidas por João Couto, Manuel Valadares e Fernando Mardel e terminaram a 16 de fevereiro de 1940. Esta empreitada teve o orgulho de ser o primeiro edifício a nível mundial a ser criado de raiz para trabalhos desta natureza, funcionando como *se tratasse de um hospital de obra de arte*. A 23 de Fevereiro de 1946, o serviço de restauro transitou para o novo edifício (AA VV, 2005, p. 93).

A 18 de dezembro de 1965, nascido de iniciativa particular é criado o Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia e oficializado o IJF, funcionando a partir desse momento sob a alçada da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, do Ministério da Educação ¹. O IJF foi pioneiro no âmbito da formação de técnicos na área de conservação e restauro, no desenvolvimento das brigadas móveis de restauradores e no apoio prestado à realização de numerosas exposições. Por esta altura, acrescentou-se às oficinas de pintura, mobiliário e talha, tecidos e tapeçarias, a oficina de escultura e foram criados pelo Decreto-Lei nº 245/80 de 29 de julho, os Cursos de Conservação e Restauro com o objetivo de transformar uma profissão que assentava principalmente na experiência e em conhecimentos empíricos onde o rigor científico fosse fundamental, acompanhando deste modo a crescente necessidade de investigação científica e histórica das obras e a evolução do conceito de conservação preventiva (AA VV, 2005, p. 119 – 121).

¹ Decreto-Lei nº46758. Diário da República, I Série Nº212, 18 de Dezembro de 1965

A instituição sofreu uma reestruturação em 1980 (Decreto-Lei nº383/80), neste decreto foi anunciada a composição dos diversos órgãos e serviços, sendo eles a Direção, Secção Administrativa, Divisão de Estudos e Documentação e o Laboratório Central. As Divisões que anteriormente eram chamadas de oficinas foram reorganizadas e criadas outras novas, passando a ter a de Pintura, Pintura Mural, Escultura, Têxteis, Bens Arqueológicos e Etnográficos, Documentos Gráficos, Vitrais (sendo novidade as três últimas) e por último a Oficina de Marcenaria que servia de apoio às outras Divisões. Foram-lhe também acrescentadas atribuições e competências, tanto referentes ao ensino, investigação e publicação, como na ligação com organismos internacionais da área (AA VV, 2005, p. 121).

É de referir que o instituto continuava a assegurar a *realização de brigadas móveis de pessoal técnico, destinadas a executar no local trabalhos de conservação e restauro*² e a dar apoio à montagem de exposições.

Em 1991 o IJF passa a ser titulado pelo IPM (Instituto Português de Museus).

Com o intuito de conciliar *a herança de saberes herdada no IJF com as novas exigências técnicas e científicas hoje requeridas na Conservação e Restauro*, em 1999 é criado o IPCR (Instituto Português de Conservação e Restauro)³, entidade do MC (Ministério da Cultura) que, como Mário Pereira refere, tinha por objetivo;

Assegurar as responsabilidades do Estado no domínio da conservação e restauro dos bens culturais, móveis e integrados, de reconhecido valor histórico, artístico, técnico e científico, desenvolvendo a sua actividade em articulação técnica com os restantes serviços e institutos, pertencentes ou tutelados pelo ministério da cultura e com competência orgânica na salvaguarda, conservação e restauro do património cultural (AA VV, 2005, p. 137).

O IPCR foi pioneiro ao criar um sistema de base de dados que trataria de toda a informação técnica de conservação e restauro das áreas que se encontravam em funcionamento (Mobiliário, Têxteis, Papel, Pintura, Pintura Mural e Escultura,

² Folheto Instituto José de Figueiredo, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português do Património Cultural.

³ Decreto-Lei 342/99 de 25 de agosto de 1999, Diário da República I Série, nº198.

Departamento de Estudos de Materiais, Divisão de Fotografia e Radiografia e Divisão de Documentação e Divulgação) (AA VV, 2005, p. 142).

Em 2007, o Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado, dependente do MC, cria o IMC que passa a englobar o IPM, o IPCR e a Estrutura de Missão Rede Portuguesa de Museus. Passando *a tutelar 28 museus, de arte, arqueologia, etnologia, e 5 Palácios Nacionais, instituições de referência patrimonial espalhadas por praticamente todas as regiões do País* (<http://www.ipmuseus.pt/>).

Para além das funções de *apoio à definição de políticas nacionais em matéria de museologia, conservação e restauro, património imaterial, classificação, inventário e circulação de bens culturais móveis, desenvolve um trabalho sistemático de estudo e documentação das coleções, procurando torná-las acessíveis a nível nacional e internacional através de ferramentas de referência* (<http://www.ipmuseus.pt/>), como são o caso da MatrizNet, onde estão acessíveis os inventários das coleções museológicas e a MatrizPix que dá acesso ao inventário fotográfico nacional.

O IMC tem como função a *concretização da política de salvaguarda, investigação e conservação dos bens culturais móveis e integrados, propriedade do Estado, de outras entidades e de particulares*. Para tal baseia-se nas seguintes linhas orientadoras:

- *Definir e difundir as normas, metodologias e boas práticas para as actividades de conservação e restauro.*
- *Enquadrar normativamente e assegurar a acreditação dos profissionais da conservação e restauro.*
- *Enquadrar cientificamente e supervisionar tecnicamente os projectos de conservação e restauro dos bens culturais de especial relevância, no âmbito do MC ou em património móvel classificado ou em vias de classificação.*
- *Assegurar o registo e a documentação em diferentes suportes de todas as intervenções de conservação e restauro desenvolvidas e/ou acompanhadas pelos serviços do Instituto de modo a garantir a manutenção e actualização do Arquivo Técnico de Conservação e Restauro* (<http://www.ipmuseus.pt/>).

1.2. As brigadas móveis de restauradores

As *brigadas de restauradores* surgiram no ano de 1952, a partir de uma proposta apresentada a 23 de abril, por João Rodrigues da Silva Couto à 6ª Secção da Junta Nacional de Educação, sendo aprovada a 9 de maio e obtendo homologação superior a 14 de maio de 1952 (ver anexo página 105).

Esta proposta, como já foi mencionado, surgiu numa altura em que era necessário tomar algumas providências em defesa do nosso património e visto, na altura o Museu de Arte Antiga, já possuir como o próprio João da Silva Couto referiu, *um laboratório onde eficazmente se pode proceder a todos os tratamentos que exigem os quadros atacados* (COUTO, p.1). O seu objetivo passava pelo transporte das obras que necessitassem de tratamento mais profundo, para os laboratórios de conservação e restauro em Lisboa, para *se lhes acudir sempre que surja qualquer moléstia, atenuam-se consideravelmente os prejuízos que podem mais tarde vir a ocorrer* (COUTO, p. 2) e posteriormente voltar a integrá-los nos locais de origem, seguindo as recomendações da carta de Veneza de maio de 1964⁴, *que apelava a uma efetiva salvaguarda do património construído e de todos os elementos nele integrados através de uma atenção particular ao contexto histórico* (AA VV, 2005, p. 124).

Seguindo esta linha de pensamento, havia a necessidade de organizar grupos de profissionais que percorressem o país e que, quanto possível, *in situ* procedessem aos *trabalhos de fixação e primeiras intervenções que o restauro das pinturas exigem* (COUTO, p. 2), a estes grupos João Couto chamou *Brigadas de Restauradores*, designação que aliás, ainda continua a ser usada. Acrescentando deste modo, às funções do IJF o trabalho de campo, realizado pelas brigadas móveis de restauradores (AA VV, 2005, p. 122).

Embora a proposta de João Couto fosse direcionada à pintura (cavalete e mural), por ser mais frágil, este conceito passou a abranger todas as outras áreas de intervenção do IJF, tornando-se numa iniciativa única e de grande importância. Faz crescer de forma considerável o número de peças a entrar nos laboratórios do IJF e proporciona um diálogo

⁴ Pode ser consultado *on line* no site da associação profissional de conservadores-restauradores de Portugal: www.arp.org.pt

e interligação com as mais variadas entidades, instituições, pessoas coletivas e individuais do nosso país. Visto muitas vezes serem estas que alertam para o perigo que as peças correm, pelas mais diversas razões e que solicitam a ajuda de conservadores restauradores. Acabando deste modo, por salvar muitas obras da ruína dada por quase certa e levando à *posterior classificação de alguns núcleos* (AA VV, 2005, p. 124).

No geral, as equipas são formadas depois de uma primeira abordagem das diferentes entidades, que pode ser por exemplo um museu ou um pároco. Após a avaliação da situação é decidido o número de elementos e as áreas a comporem a equipa de trabalho, o número de dias (se for o caso) e a verba a disponibilizar (é importante referir que estas deslocações carecem sempre de autorização superior). Para todas as brigadas móveis que saem em trabalho é necessário a realização de um relatório escrito, onde para além do estado de conservação, tratamento proposto ou efetuado, entre outros pontos que iremos abordar mais à frente é fundamental o levantamento fotográfico e o estudo histórico e artístico, sempre que possível.

Consoante os objetivos das equipas de trabalho, estas podem designar-se brigadas de inspeção ou de trabalho, designações que se passará a explicar mais pormenorizadamente em seguida.

1.2.1. Brigadas de inspeção

As brigadas de inspeção têm este nome porque são o resultado de um primeiro contato entre os técnicos e as obras, sendo que esta primeira abordagem tem como objetivo o conhecimento das obras e do ambiente em que estão inseridas, o levantamento do estado de conservação, registo fotográfico e seleção de prioridades, como por exemplo para entrada de peças no IJF, sua inclusão em exposições quer nacionais quer estrangeiras ou ainda posteriores brigadas de trabalho.

Podem ser solicitadas por particulares ou instituições a locais que considerem conter bens artísticos que estejam em risco de degradação ou a locais que necessitem de avaliação de um técnico de conservação e restauro. O mais comum são as visitas pré-definidas de avaliação do estado de conservação de peças isoladas e/ou conjuntos ou o acompanhamento do estado de conservação de alguma obra em particular. Também podem ser solicitadas brigadas para avaliação não só do estado de conservação como também, em termos orçamentais estimar os custos de intervenção de peças para autarquias ou outras

instituições que estejam interessadas em concorrer a financiamentos. Todas estas visitas são antecedidas de marcação a avisar o dia da visita dos técnicos, que, depois, se fazem acompanhar de uma credencial emitida pelo serviço.

No entanto, os técnicos podem fazer estas brigadas de inspeção de "surpresa", verificando-se duas situações mais frequentes. Ou passavam perto e “calhava a caminho” ou do contacto no local surgiu esse pedido, aproveitando deste modo para conhecer e fazer o levantamento de obras que existam em igrejas, capelas, etc. muitas vezes deste processo resulta a descoberta de obras completamente desconhecidas dos historiadores de arte - são as chamadas brigadas de inspeção ocasionais. Ou inspecionando intervenções de conservação e restauro que estejam em curso por terceiros em património à guarda do MC, avaliando deste modo se o trabalho realizado segue as normas previstas.

Para que as brigadas sejam o mais proveitosas possível, devem ser sempre realizadas, no mínimo, por dois técnicos, da mesma área ou não (consoante o caso) porque assim complementam-se e cruzam ideias, sendo mais difícil “escapar” algum pormenor fundamental. Devem ser multidisciplinares, para que o exame prévio seja o mais completo possível, podendo deste modo e sempre que surja necessidade ser acompanhada por fotógrafos, biólogos, historiadores, etc.

Sempre que uma brigada abrange mais que uma área, chama-se brigada conjunta, sendo as mais comuns as que abrangem pintura e escultura ou escultura e talha. Estas proporcionam-se quando num mesmo local é necessário observar obras de áreas diferentes, nestes casos são realizadas por pelo menos um técnico de cada área.

Tudo o que é observado deve ser devidamente documentado, seja ou não da área da brigada, tanto para facilitar o trabalho de conservação e restauro, como para inventariação. Esta documentação para além do obrigatório relatório técnico detalhado onde deve constar descrições pormenorizadas do local e peças, condições ambiente, o estado de conservação, tratamento proposto e o nome de todos os intervenientes, deve ainda abranger fotografias, mapeamentos, desenhos, descrições, etc. (em anexo).

Ao longo dos anos, podem ser realizadas várias brigadas de inspeção a locais específicos para acompanhar obras intervencionadas anteriormente ou para acompanhar a evolução do estado de conservação de obras que aguardam por intervenção. Estas brigadas podem definir quais as obras a serem intervencionadas por técnicos do IMC ou por particulares devidamente habilitados para tal.

As brigadas podem ser realizadas em todo o território Português (continental e ilhas) ou a locais que estejam ao cuidado do estado português, como são o caso das embaixadas portuguesas, neste contexto já se realizaram brigadas de pintura às embaixadas de Portugal em Londres, Paris e Roma. Ou, ainda a exposições no estrangeiro, caso por exemplo da Europália⁹¹, na Bélgica ou da colaboração com os Palop⁵, caso do Museu Nacional de Arte, em Maputo, Moçambique.

Têm uma função importante na preparação de exposições, pois podem ser utilizadas para avaliar o estado de conservação de obras seleccionadas para serem expostas, muitas vezes depois de uma brigada é que se decidem quais as obras que estavam em condições para participar ou não (pelo seu estado de conservação, facilidade de transporte e segurança das obras em questão).

Por último, e para uma melhor compreensão do objetivo deste tipo de brigada, será colocada em anexo, na página 116, um excerto de uma brigada de inspeção realizada à ANBA (Academia Nacional de Belas Artes) de Lisboa, em fevereiro de 2011, que tinha por objetivo a *Observação de pinturas do acervo da Ac. Nac. de Belas Artes, para definição de prioridades de intervenção, face ao levantamento do estado de conservação das mesmas efectuado pelo restaurador, e também académico, Manuel Reis Santos*. Desta inspeção resultou a entrada no DCR-IMC, de uma pintura a óleo sobre tela intitulada de *A vaca*, de Alves Cardoso. De forma a dar continuidade a todo o processo que as peças realizam desde uma brigada de inspeção, passando pelo seu estudo e intervenção de conservação ou conservação e restauro até voltarem a ser integradas novamente na coleção/local de origem, apresentaremos no capítulo seguinte deste relatório, o estudo técnico, material e artístico desta pintura, assim como a descrição da sua intervenção de conservação e restauro e posterior reintegração na coleção da ANBA.

1.2.2. Brigadas de trabalho

As brigadas de trabalho são no geral, a continuação do trabalho realizado nas brigadas de inspeção. Pois as obras passam por um processo de seleção, que em princípio fará com que sejam intervencionadas por ordem de urgência, o que pode abranger o seu

⁵ Países Africanos de língua oficial Portuguesa.

estado de conservação ou a necessidade de integração em exposições ou em coleções específicas.

As brigadas de trabalho normalmente são realizadas *in situ* (figura 1) quando as peças são de grandes dimensões, em grande número ou possam correr o risco de deterioração ao serem transportadas. Muitas vezes estas brigadas servem para preparação de obras para transporte, onde normalmente se realizam pré-fixações, *facings* para transporte (figura 2) e o acondicionamento o mais correto possível.



Figura 1 – Equipa de trabalho numa brigada de trabalho ao Palacio Nacional de Queluz.



Figura 2 – Aplicação de *facing* de transporte numa pintura.

Podendo abranger todas as áreas de trabalho existentes no IMC, têm uma duração variável, sendo o normal entre 1 a 15 dias, no entanto pode haver exceções consoante o trabalho necessário a realizar. Obrigam à organização de equipas de trabalho compostas por um número variável de técnicos, como se pode ver na figura 3, de várias áreas quando assim é necessário. Podem ser realizadas em várias fases, podendo estas ter intervalos mais ou menos extensos, dependendo do estado de conservação e dos tempos de espera necessários para alguns tratamentos (ex. secagem de materiais (figura 4)).

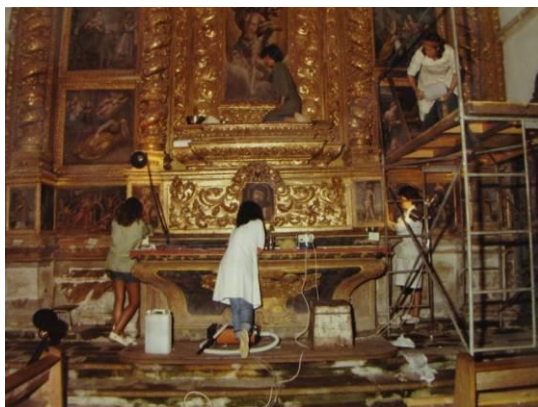


Figura 3 – Brigada de trabalho no mosteiro São João de Tarouca.



Figura 4 – Tratamento de pintura durante uma brigada de trabalho.

À semelhança das brigadas de inspeção, no decurso do trabalho é realizado um relatório com a descrição de tudo o que é realizado, cuidados a ter de futuro, o nome dos intervenientes e informações que se considerem pertinentes, este relatório deve ser sempre acompanhado de um registo fotográfico e/ou outras ferramentas de trabalho, como são o caso de mapeamentos, os estudos técnicos e materiais das obras, etc. Normalmente estas brigadas têm como característica um tratamento rápido e o mais eficaz possível das obras e não tanto o seu estudo, por isso muitas vezes este não é tão profundo quando comparado com peças que entram nas oficinas do IMC. No entanto pode haver casos em que se consigam conjugar as duas, dependendo muito da importância histórica e artística da obra e/ou do tempo disponível.

Existem casos em que se passa logo para a intervenção, sem esta ser antecedida por uma brigada de inspeção. Sendo situações que requerem uma grande urgência e rapidez de intervenção, são por exemplo, incêndios, inundações, queda de peças, etc. Por outro lado, também podem suceder quando as instituições, por algum motivo necessitam de movimentar ou acondicionar obras de grandes dimensões, como é por exemplo a realização de obras, nessa altura e sempre que seja preciso ajuda, podem solicitar o auxílio dos técnicos.

Por último falta referir que preferencialmente, o trabalho da brigada é acompanhado por algum representante da instituição em questão.

Atualmente, devido a dificuldades orçamentais têm sido realizadas em menor número, de qualquer forma quando solicitadas e sempre que haja disponibilidade, tem havido resposta por parte da instituição.

1.2.3. Apoio prestado a exposições

Estando diretamente relacionada com as brigadas, especialmente as de trabalho, temos o apoio prestado a exposições realizadas tanto no nosso país, como no Estrangeiro. Pois são imensas as peças que principalmente desde os anos 80 passaram e continuam a passar pelo IMC para exposições. Esta cooperação para além das brigadas de inspeção e de trabalho no local, do tratamento das obras na instituição, abrange muitas vezes o transporte das mesmas para o IMC (figura 5), o posterior acompanhamento e respetiva montagem nas exposições, como é observável na figura 6.



Figura 5 – Transporte de uma pintura para o IMC.



Figura 6 – Montagem de exposição, neste caso, Europália 91.

Uma das principais exposições com relevo a nível nacional foi a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura em 1983, pois foi a pioneira de muitos projetos museológicos que levaram ao desenvolvimento e valorização da arte (AA VV, 2005, p. 124). Mas foi a partir de 1990 que as grandes Exposições aumentaram em número e em relevo, destacando a Europália 91⁶.

⁶ Conjunto de exposições em território belga e que a partir de 1992 estiveram algumas versões da original por algumas cidades portuguesas

Embora não seja o nosso objetivo a enumeração, podemos referir que deste o apoio prestado à montagem, acompanhamento e tratamento de obras de arte, muitas exposições se poderiam mencionar até à atualidade.

1.2.4. Alguns dados estatísticos

Desde a sua criação até à atualidade as brigadas de restauradores, como referiu Abel Moura, têm sido *uma das actividades mais importantes do instituto* (MOURA, p 6), analisando este assunto e depois de tantos anos de trabalho desenvolvido pela instituição nesta área, é possível tirar algumas conclusões.

Visto as brigadas de restauradores serem acima de tudo, uma ferramenta de trabalho, não existe a nível geral muita informação sobre estas, restando-nos como material de estudo os processos realizados ao longo dos anos. Estes processos e relatórios, só por si, são uma ferramenta valiosa no estudo da evolução da instituição e da conservação e restauro em Portugal, assim como depositários de informações acerca de obras e peças que, eventualmente e mercê circunstâncias várias, entretanto já se perderam ou se encontram num superior estado de degradação. As conclusões, assim como as informações de carácter mais prático, referidas neste estudo têm por base informações facultadas por técnicos do IMC que ao longo da sua carreira têm realizado inúmeras brigadas e o estudo realizado por Alexandra Curvelo (CURVELO, 2001), fundamentado pelas bases de dados criadas e desenvolvidas pelos técnicos do IJF/IPCR.

Os números aqui apresentados, embora deem uma ideia do número de brigadas realizadas, não são os números concretos, pois para além das brigadas incluídas nas bases de dados, existem outras que ainda não se encontram informatizadas porque este material é base de trabalho e apoio às intervenções, não se encontrando muitas vezes nos arquivos e consequentemente nas bases de dados.

Também será impossível fazer um tratamento isolado do número de brigadas de inspeção e de trabalho, visto muitas vezes estarem interligadas e em alguns casos não haver informações suficientes, mas no geral o número de brigadas de trabalho é superior ao das brigadas de inspeção.

Alexandra Curvelo refere que entre os departamentos de pintura, pintura mural, talha e têxteis foram realizadas 1576 brigadas móveis entre os anos de 1968 e 1990. Neste

conjunto não foram incluídos os departamentos de escultura, mobiliário e metais, pois não existem dados concretos.

Desde a sua criação até à atualidade, os departamentos com um maior número de brigadas móveis são os de pintura e de pintura mural, por exemplo no campo da pintura entre os anos de 1990 e 2000 houve no mínimo 75 brigadas, contra as 318 no campo da pintura mural entre 1990 e 2005.

Mas, passando a analisar com mais pormenor o caso da pintura de cavalete, podemos referir até ao ano de 2000, 363 deslocações, o que dá uma média de 11 por ano, com mais incidência nas décadas de 1970 e 1980. Esta maior movimentação nos anos 80 deve-se a vários fatores, entre eles o início dos cursos e respetivos estágios o que proporcionava um acréscimo na mão-de-obra disponível e a entrada de Portugal na União Europeia que conjugada com a valorização da cultura, originou algum desafogo económico no país e consequentemente nesta área.

Estas brigadas equivaleram a um total de 4188 pinturas que entraram no instituto para observação, estudo e intervenção, correspondendo estas obras aquelas que pelas suas próprias características e/ou natureza da operação a realizar não podiam ser tratadas no local de proveniência (AA VV, 2005, p. 124).

É de referir que muitas mais foram intervencionadas *in situ* e por isso não constam deste número. Podemos ainda observar que existe uma tendência para existirem mais brigadas realizadas no norte do país, e que vai diminuindo à medida que caminhamos para sul, ora vejamos, foram realizadas 182 brigadas no norte, especialmente nos distritos de Viseu, Guarda, Castelo Branco e Bragança, somente 39 no sul do país, nos distritos de Setúbal, Beja e Faro, e por fim, 5 as Regiões Autónomas da Madeira e dos Açores (AA VV, 2005, p. 124), deste modo podemos confirmar uma maior concentração de bens artísticos inspecionados/intervencionados no norte do país.

Pensámos em efetuar um levantamento do número de brigadas realizadas até à atualidade, no entanto, isso não nos foi possível porque como já referimos não existem dados suficientemente credíveis, pois muitas das brigadas realizadas ainda não se encontram na base de dados e os processos ainda não foram arquivados, continuando a ser utilizados, como ferramenta de trabalho que são, pelos técnicos dos departamentos de conservação e restauro.

2. Pintura a óleo sobre tela – *A vaca*

2.1. Identificação da obra

Designação: *A vaca*

Matéria/técnica: Pintura a óleo sobre tela

Autor: Alves Cardoso

Datação: 1902

Dimensões:

Com moldura – 850 mm x 1140 mm

Sem moldura – 700 mm x 1000 mm

Proprietário/entidade solicitante:

Nº inventário: 8

Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa

Departamento de Conservação e **Nº de guia:** 051/ 2011

Restauro de Pintura do Instituto dos **Nº restauro:** 051/2011

Museus e da Conservação

Data de entrada: 09-03-2011

Data de saída: 18-04-2012



Figura 7 – Pintura a óleo sobre tela *A Vaca* (vista frontal).



Figura 8 – Pintura a óleo sobre tela *A Vaca* (verso).

2.1.1. Proveniência

Como já foi referido, a pintura em estudo foi executada durante o concurso *Anunciação* realizado pela ANBA anualmente. Desde a sua realização e participação no concurso até aos dias de hoje, esteve sempre na propriedade da referida instituição. Sendo assim e relacionado com este facto, iremos fazer um breve resumo histórico da ANBA, o que facilitará o enquadramento da obra na instituição, assim como uma melhor visualização das condições de exposição em que esta atualmente se encontrava e que foram referidas na brigada de inspeção à ANBA a 1 de fevereiro de 2011 (ver anexo página 116).

Então a ANBA de Lisboa foi fundada pela Rainha D. Maria II a 25 de outubro de 1836, embora os estatutos sejam publicados quatro dias depois.

Entre os motivos que determinaram a sua fundação, encontra-se o Decreto de D. Pedro sobre a extinção dos conventos em 1834, que declarava o estado como responsável pelo vasto espólio artístico, vindo dos referidos conventos. Por outro lado, havia uma crescente necessidade de reformulação da educação, levando a que a 29 de outubro de 1836, os estatutos para a fundação régia da Academia de Belas Artes sejam publicados por D. Fernando, marido de D. Maria II (FERREIRA, 2004, p. 16).

A academia iria instalar-se no que restava do convento de S. Francisco, em Lisboa. Do edifício original do tempo de D. Afonso II restava muito pouco, pois este em 1708 e 1714 sofreu grandes incêndios quando ali estava fixada uma fábrica e no ano de 1755 o sismo e o incêndio que se sucedeu destruíram o resto (FERREIRA, 2004, p. 18). Na sequência destes factos, foi concedida a quantia de *um conto de reis* para fazer obras de adaptação e melhoria dos espaços e instalação da Biblioteca Especial de Belas Artes que albergaria exemplares seleccionados provenientes dos conventos extintos (FERREIRA, 2004, p. 17).

O ministro do reino, Passos Manuel, ocupou o cargo de Inspetor Geral da Academia. Em 1862 a Academia recebe a denominação de real, altura próspera em que a família real portuguesa percebendo a falta de recursos com que a instituição se debatia, passou a doar-lhe verbas para compra de obras de arte, material escolar e realização de obras de melhoramento no edifício, estas doações realizaram-se até ao ano de 1868 (FERREIRA, 2004, p. 20), sendo que a partir desta altura as verbas que lhe eram atribuídas foram diminuindo progressivamente.

Até março de 1881 a Academia foi acumulando funções, mas neste ano José Luciano de Castro decide dividir essas funções criando duas instituições diferentes, uma e mantendo o nome original, Academia de Belas Artes a outra seria a Escola de Belas Artes. No entanto, a criação de duas Instituições distintas só agravou as dificuldades financeiras de ambas, levando mesmo a uma rotura orçamental que conduziu, a que no ano de 1911, o Governo Provisório da Primeira República extinguisse as Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto, substituindo-as pelas Circunscrições dos Conselhos de Arte e Arqueologia (FERREIRA, 2004, p. 21).

Em 1932 o Governo decidiu ressuscitar a esquecida Academia de Belas Artes de Lisboa, criando a ANBA. Esta teve como primeiro presidente José de Figueiredo e atualmente à frente da presidência de Academia encontra-se António Valdemar.

De seguida faz-se referência às características físicas do edifício onde a ANBA se encontra instalada, de onde a pintura em estudo é proveniente e para onde regressará depois de terminada a intervenção de conservação e restauro.

Já sabemos que é um edifício muito antigo embora tenha passado por inúmeras transformações e adaptações, no entanto sempre foi referido como *imenso e frio* (FERREIRA, 2004, p. 17), características que herdou da construção original. Por outro lado, o edifício teve sempre em contacto com pontos de água, pois para um convento sobreviver teria de possuir fontes próprias de água potável, que provavelmente também foram utilizadas enquanto funcionou como fábrica. Este facto é relevante, porque quando este tipo de edifícios são convertidos para outro tipo de funções, por vezes é necessário a realização de obras de isolamento profundas sob pena de sofrerem sempre problemas com infiltrações de água que podem levar a um elevado nível de humidade. Mas o edifício também possui características resultantes da sua localização geográfica, pois que, este localiza-se num monte isolado junto à baixa Lisboeta, por isso para além de ter o rio Tejo muito perto, encontra-se rodeado de cursos de água, como se pode ver na figura 10, que embora atualmente estejam canalizados, não deixam de fazer com que o terreno absorva alguma humidade. É fundamental lembrar que a cidade de Lisboa pela sua proximidade com o rio e com o mar é naturalmente húmida, o que se reflete nos edifícios.



Figura 9 – Fachada do edifício onde se encontra instalada a ANBA.

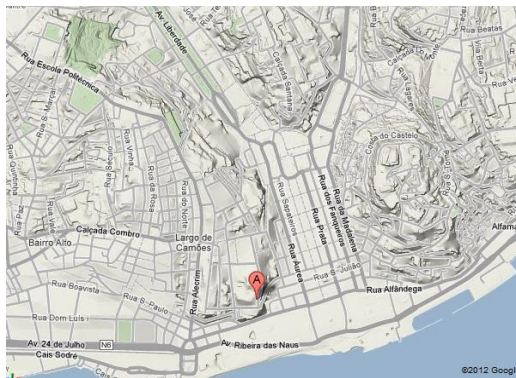


Figura 10 – Mapa topográfico da área envolvente da ANBA.

Agora e fazendo uma abordagem às características das salas de exposição da ANBA, esta abordagem será realizada tendo por base o relatório de brigada de inspeção realizado a 1 de fevereiro de 2011 e as observações dos técnicos de conservação e restauro que a realizaram. As salas em questão pela descrição dos técnicos estão situadas por cima de uma antiga passagem de água, são pontos de passagem e de ligação dentro do edifício pouco utilizados, não possuem relevantes pontos de entrada de luz natural, as salas não possuem nenhum sistema de controlo de temperatura e de humidade relativa, sendo naturalmente frescas e húmidas.

As paredes e o teto estão pintados com tinta branca e o chão é forrado a tijoleira. Ao logo das paredes, as pinturas estão penduradas. Em todo este espaço são visíveis destacamentos de tinta nas áreas inferiores das paredes, como se pode constatar na figura 11, sendo provocadas pela humidade vinda do solo e que ascendeu por capilaridade. Podemos observar que nas áreas perto das janelas existem manchas de humidade no teto (figura 12), com origem em problemas de infiltração de água, provavelmente vinda do exterior do edifício. O chão, como se pode ver na figura 11, em algumas zonas apresenta manchas esbranquiçadas, provando que este está sujeito a grandes percentagens de humidade, provavelmente porque são estes os locais mais próximos do curso de água já referido.

A pintura a óleo sobre tela em estudo encontrava-se pendurada numa parede, estando encostada a esta sem existir nenhum meio de isolamento entre as duas (figura 13), o que levava a que quaisquer variações de Temperatura e/ou Humidade relativa fossem sentidas pela pintura. É de salientar que na brigada realizada, a pintura *A Vaca*, tendo em conta o

estado de conservação, foi considerada uma prioridade em termos de tratamento de conservação e restauro.



Figura 11 – Aspeto das paredes e do chão da reserva da ANBA.

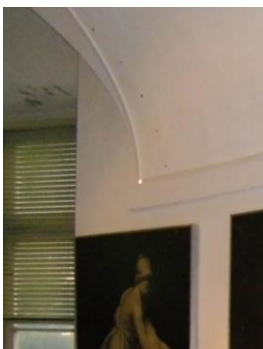


Figura 12 – Manchas de humidade no teto, junto da janela, na reserva da ANBA.



Figura 13 – Aspeto de como a pintura estava pendurada.

2.2. Contexto histórico e artístico

À exceção da caracterização da obra do pintor Alves Cardoso e do tópico referente à pintura em estudo, todos os outros tópicos referentes ao contexto histórico e artístico, encontram-se desenvolvidos em anexo. No corpo de texto será apresentado um pequeno resumo de cada um, para uma melhor compreensão do clima político, social, económico e artístico que se vivia em Portugal por esta altura, ainda no corpo de texto será apresentada uma pequena nota biográfica sobre o pintor Alves Cardoso, no entanto esta informação estará mais desenvolvida e com apresentação de várias das suas obras, também em anexo.

2.2.1. Contexto histórico

Os séculos XIX e XX em Portugal foram caracterizados por profundas alterações económicas, políticas e sociais. Estas alterações estiveram tanto ligadas à política interna como foram também o reflexo da conjuntura mundial, em anexo página 120.

A primeira metade do século XIX, foi marcada primeiro pelas invasões francesas e depois pela Guerra Civil (1832 – 1834) que opunha absolutistas e liberais. Os liberais acabaram por vencer, pondo D. Pedro IV à frente da política portuguesa. Mas o país não alcançou a estabilidade desejada, pois travava-se uma guerra constante entre a família real que queria reaver os seus privilégios e um governo que cada vez se tornava mais influente.

Em 1876 é criado o primeiro Partido Republicano, numa altura em que os poderes reais se punham em causa, especialmente depois do episódio do *Mapa Cor-de-rosa*, em que Portugal abandonou os territórios entre Angola e Moçambique.

João Franco dirige de 1906 a 1908 um regime ditatorial, depois de o rei lhe ter entregue o governo. Este regime termina com a sua demissão, quando militantes republicanos assassinaram o rei D. Carlos I e o seu filho mais velho.

A 5 de outubro de 1910 é implantada a República Portuguesa e criado um Governo Provisório, presidido por Teófilo Braga. A 24 de agosto de 1911 dá-se o início da Primeira República. Desde esta altura até 1932, quando Salazar toma o poder nacional, constituindo um regime ditatorial, viveu-se uma grande instabilidade política que se refletiu na rotatividade constante de governos.

A nível económico, Portugal refletiu a instabilidade política e social que se vivia, embora os governos liberais tomassem várias medidas para modernizar e industrializar o país, este não se desenvolveu, chegando mesmo a agravar-se a crise que levou a que em 1890 se desse a bancarrota do Estado.

2.2.2. A corrente artística – o Naturalismo

O naturalismo enquanto corrente artística nasceu em França, mais especificamente na vila de Barbizon. Pois foi nesta vila que entre 1825 e 1860-70 um grupo de talentosos pintores se isolaram da vida urbana e das normas académicas. Tinham como propósito o registo da realidade objetiva das cores e formas do que os envolvia, principalmente as paisagens, contrariando a tendência imaginativa e criativa da arte oficial da época. Associado ao realismo, abriu o *caminho para o futuro impressionismo* (MELO, 1955, p. 99/100).

Rapidamente este novo movimento se expandiu por toda a Europa convivendo com outros movimentos mais modernistas.

2.2.2.1. O Naturalismo em Portugal

O Naturalismo em Portugal foi uma corrente artística bastante acarinhada, sendo que a nossa pintura naturalista, se caracterizava por ignorar propositadamente as evoluções artísticas que se davam principalmente em França e Inglaterra, nomeadamente o realismo

trágico ou o impressionismo, preferindo manter-se fiel à autenticidade nacional que se baseava em temas reconhecíveis e com os quais o público se sentisse confortável (http://www.pitoresco.com/portugal/portugal2/alves_cardoso/alves.htm).

Esta corrente diferenciava-se do romantismo, pois aqui a paisagem tinha um lugar de destaque, sendo ela o tema central. Os pintores deixaram os atelieres e foram pintar para o campo (pintura ar-livrista), representando de forma realista e objetiva o que observavam.

Silva Porto e Marques de Oliveira foram os introdutores do naturalismo em Portugal, no entanto esta corrente durou até metade do século XX, altura em que artistas naturalistas conviviam já com os primeiros artistas modernistas (MELO, 1955, p. 67). Toda a informação desenvolvida encontra-se em anexo, página 122.

2.2.3. O autor – Pintor Alves Cardoso

Alves Cardoso, nasceu em Lisboa a 17 de maio de 1882. Aos 13 anos de idade entrou para a Escola de Belas Artes de Lisboa, onde conviveu com grandes vultos da pintura portuguesa na altura, especialmente com o seu mestre Carlos Reis, que desde cedo percebeu a sua tendência para o naturalismo.

Participou em alguns concursos, destacando-se o *Prémio Anunciação* da ANBA, altura em que o pintor realizou a pintura em estudo, durante o concurso. E o *concurso anual para bolsas de estudos fornecidas pela coroa para aperfeiçoamento no exterior*, que lhe valeu a bolsa de estudo que o levou a viajar para Itália e especialmente para França, onde conviveu com vários pintores naturalistas.

Em 1909 volta para Portugal e cria em conjunto com António Saúde, João Reis e Frederico Ayres, o *Grupo Ar Livre*, que em 1927 se transforma no famoso *Grupo Silva Porto*.

Durante a sua vida, participou em inúmeras exposições, como é possível observar na página 125 do anexo e recebeu inúmeros prémios. Faleceu a 10 de março de 1930, quando faltavam dois meses para completar 48 anos de idade.

2.2.3.1. Caracterização da sua obra

A obra de Alves Cardoso caracteriza-se pela sua grande versatilidade, talento e sensibilidade. A Versatilidade e talento estão bem presentes nos diferentes tipos de trabalho realizados pelo pintor. Podemos referir, para além da pintura decorativa, o facto de ser um *óptimo desenhador (...) apaixonado pela linha (...) sem lhe sacrificar o fluxo emotivo* (COSTA, 1928), como se pode perceber no desenho a lápis de cor e carvão sobre papel *Quinta Mazziotti* (1916) da figura 14, e o desenho a lápis *Um sorriso de Trás dos montes* (figura 15), que serviu de modelo para a versão a óleo com o mesmo nome. E acima de tudo, na área que o tornou famoso, a pintura a óleo, que realizava com a mesma perícia sobre suportes tão diferentes como madeira, tela ou cartão.



Figura 14 – Desenho a
Quinta Mazziotti.



Figura 15 – Desenho a lápis *Um sorriso de Trás dos montes*.

A sensibilidade do pintor observa-se em todos os seus trabalhos. As paisagens possuem um *cromatismo vivo e luminoso* (<http://www.parlamento.pt/VisitaVirtual/Paginas/BiogAlvesCardoso.aspx>), como se pode observar na figura 16.

Os retratos parecem possuir alma e transmitem sempre uma tranquilidade só possível quando existe cumplicidade entre o modelo e o pintor. As cenas rurais (tão do seu agrado) transportam o observador de uma forma realista para dentro das situações (figura 17), levando-o a sentir o que é sentido pelas personagens.

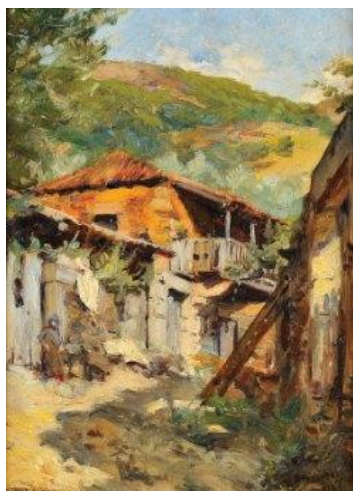


Figura 16 – Pintura *Vale da Aziraia* (Chaves).

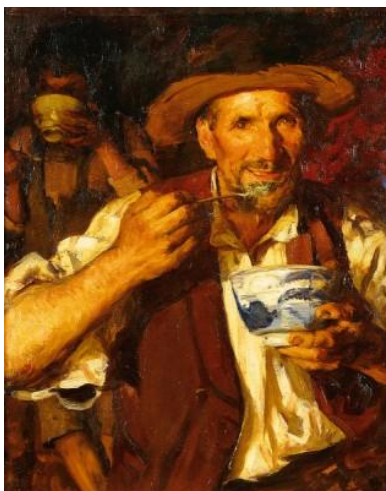


Figura 17 – Pintura *Hora da sopa*.

Por último, parece-nos interessante fazer uma breve abordagem sobre a evolução da assinatura de Alves Cardoso. Como primeira referência, teremos a pintura a óleo sobre tela *A Vaca* realizada em 1902, quando ainda estava no final do seu processo de aprendizagem. Nesta altura e ao observar a pintura, percebe-se que o pintor assinava A. Cardoso e colocava a indicação do ano completa. Esta forma de assinatura acompanhou-o até ao ano de 1913, ano este que embora se possam encontrar algumas exceções, no geral, assinou A. Cardoso como nos anos anteriores, no entanto a indicação da data passou a ter somente três dígitos, ignorando o número das milésimas (exemplo; 1913 passou a ser representado 913). Uma das exceções encontradas foi a pintura *Paisagem* de 1912 em que o pintor assinou o nome completo.

A partir do ano de 1914 o pintor passa a assinar sempre com o nome completo, à semelhança do ano anterior e a data passará a ser constituída por três algarismos. (consultar a anexo página 130).

2.2.4. Pintura a óleo sobre tela *A Vaca*

A pintura a óleo sobre tela *A vaca*, como já referimos, foi produzida no ano de 1902 durante o concurso *Prémio Anunciação* realizado pela ANBA.

Nesta pintura retangular, o artista decidiu dar destaque unicamente à figura de uma vaca que aparece centrada num primeiro plano e para tal desfocou um pouco o enquadramento. A figura central encontra-se em pé, parada e virada de lado a olhar para a direita. A sua calma e sossego indicam que é um animal adulto e manso. Representa uma vaca de raça Holandesa (<http://www.investincorp.com/vacleite.html>), mais conhecida por “vaca leiteira”, pois é principalmente utilizada na produção de leite.

Pode-se constatar que embora muito novo, o pintor já possuía grande vocação, pois ao ser colocada ao lado da sua pintura (figura 18) a fotografia de uma vaca da referida raça (Figura 19) podem-se observar grandes semelhanças.

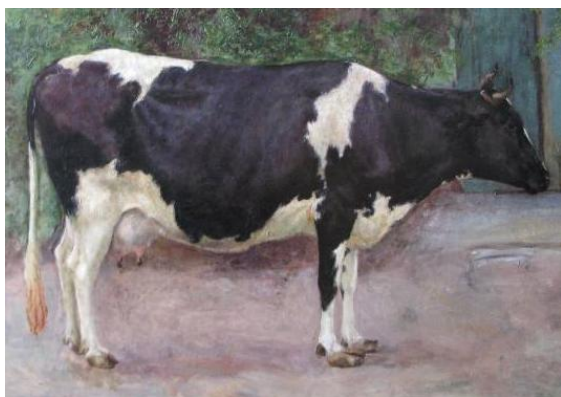


Figura 18 – Vaca pintada por Alves Cardoso.



Figura 19 – Exemplar da raça Holandesa.

A figura central está inserida num ambiente rural, tendo como fundo uma parede forrada com trepadeiras em tons de verde e castanho, dando a sensação de mancha de cor. No canto superior esquerdo vê-se uma janela com as umbreiras azuis que parece estar aberta, do lado direito temos uma porta de cor verde água. A representação do chão é feita em tons neutros e de aspeto homogéneo, sem nada mais pintado para além de uma ténue sombra da vaca. Deste conjunto de cores luminosas e vibrantes realça-se o branco leitoso e o preto luminoso das manchas do modelo.

A pintura apresenta por toda ela, mas com mais predominância na vegetação, pinceladas marcadas e com depósitos de tinta que criam diferentes relevos, dando no geral um aspeto texturado à obra.

Uma das primeiras questões que surgiu foi; porquê a representação de uma vaca? Pois bem, por um lado Alves Cardoso, como sabemos, é um pintor naturalista, daí recorrer a temas onde a natureza tenha um lugar de destaque. Por outro lado, o concurso em questão, chamava-se *Prémio Anunciação*, apelido do pintor Tomás



Figura 20 - Pintura *O Vitelo* de Tomás da Anunciação.

da Anunciação, o primeiro pintor “animalista” Português. Ou seja, foi este artista que introduziu o hábito de pintar animais como tema central nas obras, destacando-se a pintura *O Vitelo* (Figura 20), obra emblemática em que um vitelo é pintado com tamanho pormenor que parece quase retratado. Deste pintor conhecem-se várias pinturas com este tema, mas sem dúvida é esta a obra mais famosa e que serviu de inspiração a muitos alunos.

Agora que conhecemos a génese do concurso, iremos perceber no que este consiste. O *Prémio Anunciação* foi criado a 25 de julho de 1884 pela ANBA de Lisboa como homenagem ao pintor Tomás da Anunciação. Este concurso é composto por um longo programa que será incluído em anexo, página 131, mas do qual salientamos o seguinte; *haverá em agosto de cada ano, na Academia de Belas Artes, um concurso ao prémio denominado Anunciação para pintura de animais, ao qual só poderão ser admitidos os discípulos que frequentarem as aulas de pintura da Escola de Belas Artes* (Prémio Anunciação, 1879-1964, p. 3), aos participantes era fornecido todo o material para execução das obras, assim como as indicações das dimensões das mesmas e o tema. Quanto ao tema este ia variando anualmente, sendo obrigatório sempre a representação de um animal, este podia ser pintado ao ar livre ou no interior, competia ao júri a determinação do número de horas que os concorrentes possuíam para executar a pintura.

Era também função do júri do concurso, decidir a data de abertura do concurso, o animal que irá servir de modelo e por fim, determinar o vencedor. Ao vencedor era dado um diploma e um prémio de 36\$000 reis, sendo que as obras premiadas ficariam na propriedade da Academia.

O pintor Alves Cardoso para além de participar em 1902, também participou no ano anterior, enquanto aluno de paisagem do 3º ano. Esse ano o modelo era um cavalo. Mas vamos debruçar-nos sobre 1902, ano em que *entendeu o júri dar como assunto uma vaca cuja posição e fundo do quadro ficaria à livre escolha dos concorrentes* (Pareceres sobre o concurso dos Prémios Anunciação, Ferreira Chaves e Lupi, 1902, p. 31) O ano mencionado correspondeu ao 19º concurso e à Ata da sessão ordinária do Conselho Escolar de Belas Artes de Lisboa de 9 de agosto de 1902. Neste concurso participaram três concorrentes; Alves Cardoso pela pintura de paisagem, Bernardino Raul Trindade Chagas e Artur Miguel Severino, os dois representantes de pintura histórica. Venceu o concurso em que *não houve outras classificações*, Artur Miguel Severino. O júri desse ano foi composto por Columbano Bordalo Pinheiro, Carlos Reis e J. V. Salgado (Prémio Anunciação, 1879-1964, p. 10).

Depois deste facto, surgiu-nos um problema, se já sabemos quem foi o vencedor e se não foi Alves Cardoso como aparecem no verso da grade, a etiqueta colada e a inscrição a lápis que dizem *Concurso Anunciação premiado e 1902 premiado?* (figuras 21 e 22)



Figura 21 – Verso da pintura em estudo onde é visível a etiqueta colada a dizer *Concurso Anunciação premiado*.



Figura 22 – Verso da mesma pintura, em que a grade apresenta a inscrição a lápis: *1902 premiado*.

Para responder a essa questão tivemos que recorrer à Ata de 9 de agosto de 1902 em anexo na página 136, que nos diz:

Sendo opinião do júri que todos os concorrentes se apresentaram distintamente foi escolhido para prémio o trabalho apresentado pelo discípulo Artur Miguel Severino, por maioria, não concordando com esta escolha o

professor de pintura de paisagem que entende dever ser dado o prémio ao discípulo Alves Cardoso (Pareceres sobre o concurso dos Prémios Anunciação, Ferreira Chaves e Lupi, 1902, p. 31).

Como uma possível interpretação e analisando a citação, podemos depreender que a atribuição do prémio não tenha sido unanime. Pensamos que o quadro numa primeira fase, deva ter sido dado como vencedor e por isso lhe tenham colocado as referidas etiqueta e inscrição, talvez depois de uma avaliação mais minuciosa tenham decidido premiar outro quadro e por isso em vez de arrancarem a etiqueta, decidiram acrescentar-lhe uma cruz a lápis por cima que daria a indicação do possível erro.

No entanto, a pintura em questão, não vencendo o Prémio Anunciação, teve um lugar de destaque no concurso, não só pelas divergências de opinião causadas no júri, como pelo facto de ter ficado em propriedade da Academia, visto que a instituição ficava com os trabalhos premiados, o facto de estar ainda hoje na sua posse deverá significar o apreço que lhe foi/é conferido. Este apreço foi reforçado quando a pintura deu entrada nos DCR-IMC, o que revelou que para a Academia não é só mais uma pintura que têm na sua posse.

Visto que já conhecemos um pouco da história da obra, passaremos para o seu conhecimento material e físico, que nos facultará informações que apoiarão toda a intervenção de conservação e restauro que será realizada.

2.3. Identificação Física

2.3.1. Exames laboratoriais

Hoje em dia existe uma vasta gama de métodos de exame e análise que apoiam a intervenção de conservação e restauro de uma obra. Assim sendo, o conservador-restaurador poderá e deverá socorrer-se deles para estudar materialmente a obra, diagnosticar problemas e proporcionar soluções para alterações e degradações que a estejam a afetar, fazer o acompanhamento da intervenção e testar/avaliar novos produtos e técnicas (MATTEINI, 2001, p.15).

É preciso ter em atenção que nenhum método de exame isoladamente pode facultar o conhecimento total sobre a natureza, composição e estrutura da obra. Sendo que a melhor

técnica a adotar, para responder às questões que surgem é a utilização de diferentes métodos que se complementem entre si. Existindo uma vasta gama de hipóteses, que variam consoante os objetivos pretendidos e o tipo de objeto a estudar (GÓMEZ, 2002, p.154).

Os métodos podem dividir-se em métodos de carácter geral, analisando a obra no seu conjunto e métodos de carácter seletivo, analisando pontos específicos da obra. Os métodos de carácter seletivo ainda se podem subdividir em destrutivos, havendo a necessidade de colher amostras, ou não destrutivos, onde não há necessidade de recolha de amostras (VILLARQUIDE, 2005, p. 553).

2.3.1.1. Métodos utilizados

Todo o estudo material da pintura em estudo, foi efetuado com a colaboração do Laboratório de Fotografia e Radiografia do Instituto José de Figueiredo (LFR-IJF), onde se realizaram as fotografias documentais e as refletografias de radiação infravermelha (IV). Contou também com a colaboração do Laboratório de Conservação e Restauro do Instituto José de Figueiredo (LCR-IJF) onde foram executados quase todos os exames e análises necessários, com exceção do Microscopia Electrónica de Varrimento com espectrómetro de raios X acoplado (SEM-EDS), que foi realizado no Laboratório HERCULES da Universidade de Évora.

Neste tópico iremos descrever os métodos utilizados para este caso e o porquê da sua utilização. Os resultados e conclusões serão analisados quando fizermos o estudo material com interpretação de resultados e o estudo das técnicas de execução da obra.

Porém os exames fotográficos vão ser tratados de forma diferente, sendo apresentados os resultados na mesma altura em que se refere o método, o que nos parece causar menos confusão.

a) Observação direta

A observação à vista desarmada é o primeiro contato direto com a obra, deste contato resulta geralmente o reconhecimento dos seus materiais construtivos e a técnica de execução. É depois desta observação que se decide se há necessidade de utilização de outros métodos de exame e análise e se especificam quais (CALVO, 2002, p. 61).

Neste caso, em específico, com recurso à fotografia documental e à macrofotografia, obtivemos o registo rigoroso das características físicas da obra e do seu estado de conservação. Este registo é fundamental não só porque vai enriquecer o registo histórico da obra mas também para salvaguardar o trabalho do conservador restaurador.

b) Observação à Lupa Binocular

A utilização da lupa binocular, com o seu poder de ampliação, proporcionou uma observação mais detalhada das diferentes camadas superficiais, de alguns danos e patologias, como foi o caso dos destacamentos das camadas de preparação e pictórica. Facilitou também a observação com mais pormenor das manchas escuras espalhadas pela superfície pictórica, que se suspeitava serem fungos, assim como da rede de estalados e sua profundidade

c) Fotografia utilizando luz rasante

O exame utilizando luz rasante consiste na aplicação de um único foco de luz sobre a superfície da peça, num angulo entre 5 a 30° (GÓMEZ, 2002, p.159).



Figura 23 – Fotografia da pintura com recurso à luz rasante.

Neste caso em específico, permitiu-nos uma melhor observação das irregularidades existentes à superfície. No entanto, o mais relevante foi a documentação do estado de degradação da pintura, como se pode observar na figura 23, pois na sua metade superior, o risco de destacamento das camadas superficiais era grande. Com este tipo de iluminação também se tornou mais fácil, perceber em que sentidos, foram exercidas as pressões que deram origem ao suporte da pintura pontualmente não planificado.

Esta técnica possibilitou ainda o registo de forma clara dos enfolamentos da tela, nos cantos superior e inferior direitos. Por último forneceu uma melhor compreensão da técnica do artista, onde se situavam as camadas mais densas de tinta e com mais pinceladas (correspondentes às áreas com mais destacamentos), as diferentes orientações das pinceladas e onde pontualmente ficaram encastrados na tinta pelos de pincel.

d) Fotografia utilizando a luz transmitida

A luz transmitida é a técnica que regista a luz que atravessa uma superfície, quando colocado um foco de luz do lado oposto. No geral, com esta técnica temos uma melhor apreensão das fragilidades do suporte, da extensão das lacunas e da rede de estalados, do seu aspeto, orientação e frequência.



Figura 24 – Aspeto da pintura quando vista com luz transmitida.

Como se pode observar na figura 24, neste caso que a rede de estalados é mais profunda e frequente na parte superior e correspondendo com áreas onde a espessura da tinta é maior. Ainda é possível apreender a variação da espessura da tinta, sendo esta superior na área correspondente à vegetação, na parte de trás e cabeça do elemento figurativo.

Por último observam-se os contornos da figura central, o que para além de ser uma característica pictórica do artista, demonstra que provavelmente a figura central foi pintada antes do fundo, pois se assim não fosse, haveria uma maior textura nas áreas correspondentes às margens da figura.

e) Fotografia de Fluorescência visível com radiação de Ultravioleta (UV)

Esta técnica só é possível porque os raios UV têm *a propriedade de excitar a fluorescência de certas substâncias* (GÓMEZ, 2002, p. 169). Deste modo ao projetar-se a radiação sobre um objeto, os seus materiais constituintes irão fluorescer de forma diferente, consoante a sua natureza química, apresentando cores semelhantes ou diferentes, sendo possível em alguns casos existir ausência total desta fluorescência. Todos estes resultados podem facilmente ser registados através da fotografia (MATTEINI, 2001, p. 175).

Com esta técnica podemos localizar discontinuidades, danos e patologias da superfície. Pode ser ainda utilizada como meio auxiliar no processo da limpeza da superfície com auxílio de solventes da superfície.

Neste caso, a utilização da radiação UV, prendeu-se com o facto de querermos ter a certeza da existência de fungos ativos, tanto a nível do suporte como a nível da camada pictórica. Pois estes no geral possuem fluorescência diferenciada se ainda se encontrarem ativos.

Após a realização deste exame, e juntamente com a confirmação da análise biológica realizada, conclui-se que já não existiam fungos ativos na pintura, restando apenas as manchas por eles deixadas.

A utilização desta radiação demonstrou ainda que a aplicação da camada de proteção foi aplicada, provavelmente, posteriormente ao emolduramento da pintura, visto as margens da pintura apresentarem uma fluorescência diferente em relação à restante obra (figura 25). Não foram visíveis alterações a nível da camada de proteção ou repintes sobre esta.



Figura 25 - Fotografia da pintura em estudo com Fluorescência visível com radiação UV.

f) Reflectografia de IV

A reflectografia com radiação infravermelha é uma técnica instrumental graças à qual se pode observar com notável clareza o que se encontra imediatamente a baixo de estratos pictóricos de fina espessura. Entre as suas principais aplicações destaca-se o estudo de desenho subjacente, documentação de arrependimentos, chegando a revelar algumas vezes outras pinturas subjacentes (MATTEINI, 2001, p. 205).

A utilização deste método, prendeu-se com o facto de suspeitarmos que poderiam existir algumas alterações de composição. Pois a textura da tinta em algumas zonas da camada pictórica, a transparência de algumas cores e a incorreta representação anatómica da figura (pernas), levantaram-nos suspeitas que mais tarde se revelaram infundadas, como se pode ver na figura 26, mostrando que as únicas alterações significativas foram na colocação dos cornos da figura e na representação da janela, que foi pintada inicialmente fechada e que agora se encontra aberta. Também foi possível observar melhor as

pinceladas que existem debaixo da superfície, na parte inferior direita, embora estas pareçam não obedecer a nenhum tipo de organização.

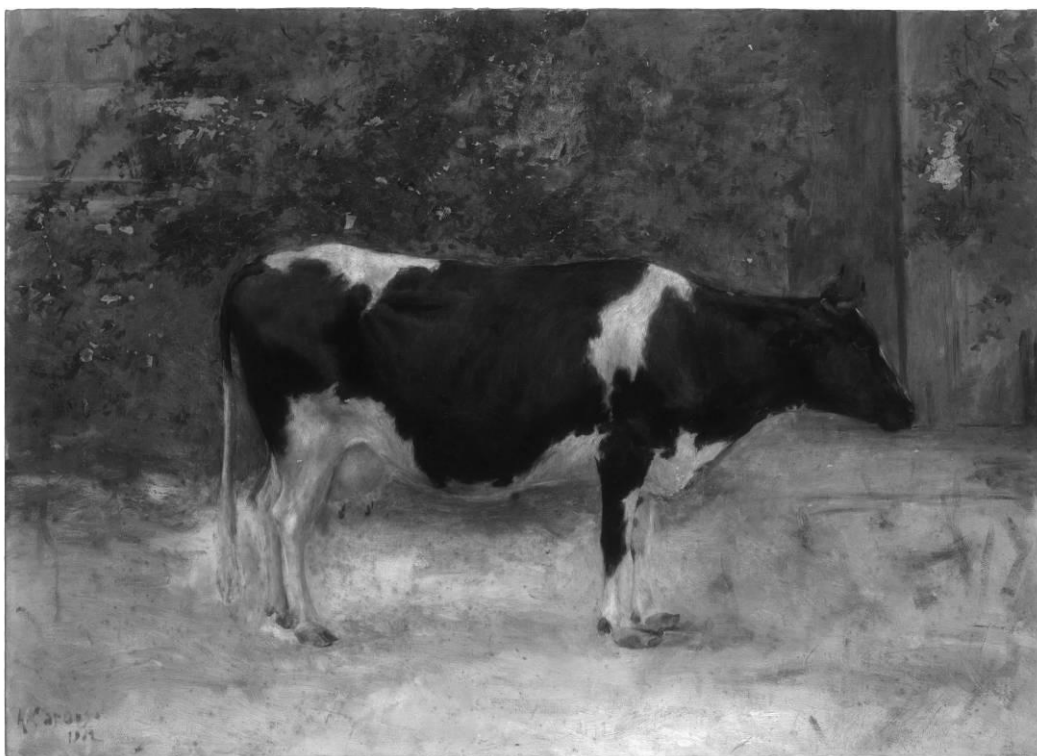


Figura 26 – Reflectografia da pintura *A Vaca*.

g) Microscopia ótica

Entre outros motivos, recorreremos à utilização do microscópio ótico para perceber se as manchas negras existentes sobre a superfície pictórica, tinham sido provocadas por fungos e se estes estariam ainda ativos. Foram então retiradas amostras de pequenos grãos que se encontravam à superfície das manchas negras. O relatório da bióloga Lília Esteves, referente ao resultado que demonstra que os fungos já não se encontram ativos encontra-se em anexo, página 136.

É possível perante a observação ao microscópio ótico, dos cortes longitudinais e transversais das fibras têxteis determinar a sua espécie, para tal foi recolhida uma pequena amostra de fibra numa margem do suporte.

Por último, a análise de cortes estratigráficos mediante o uso do microscópio ótico dá-nos um melhor conhecimento sobre as técnicas e materiais empregues pelo artista. Na

recolha das amostras tivemos o cuidado de nos cingir sempre às zonas circundantes das lacunas, e que abrangessem as cores principais. É de referir que nas zonas em que a ocorrência de manchas de fungo era superior, retirou-se uma amostra do pigmento com mancha e outra sem, para deste modo se conseguir perceber até que profundidade foram alterados os pigmentos. Para além deste objetivo, pretendia-se observar os diferentes estratos das camadas pictóricas existentes, a sua espessura, tamanho e forma de partículas, adesão e coesão das diferentes camadas (CALVO, 2002, p. 70).

h) Microdifracção de raios X (μ -XRD)

A estrutura cristalina das substâncias solidas é capaz de provocar fenómenos de difracção, quando incide sobre ela um feixe de raios X específicos e em determinado angulo (MATTEINI, 2001, p. 127).

Quando os diferentes planos cristalinos difratam os raios X, produzem uma série de reflexos que diferem na sua posição e intensidade, constituindo no seu conjunto o perfil característico do cristal que o provocou. Analisando os diferentes padrões de difracção, conseguimos obter informação sobre a natureza da substância e da sua forma cristalina. Por isso este método só é aplicável a substâncias cristalinas, uma vez que materiais de natureza vítrea ou resinosa não possuem estrutura reticular ordenada. Na pintura é utilizado para obter análises qualitativas de materiais cristalinos em geral, como são o caso de pigmentos inorgânicos. Com este método também é possível obter informações semi-qualitativas sobre os mesmos produtos, mas estas são muito menos precisas.

Para a realização da análise utiliza-se uma pequena amostra finamente moída. Neste utilizou-se este método para fazer a caracterização dos pigmentos que compõem os diferentes estratos das camadas superficiais.

i) Microscopio Electrónico de Varrimento com espectrómetro de raios X acoplado (SEM-EDS)

Uma das principais desvantagens deste método é que requer recolha de amostras, no entanto, podem ser utilizadas as mesmas da análise estratigráfica, sendo só necessário metalizá-las com uma fina camada de ouro ou carbono, que as irá tornar condutoras. Depois de preparadas são sujeitas a um feixe de eletrões, que irá excitar os elementos

químicos presentes na amostra, transformando essa energia numa imagem (<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/200401/200401.html>).

Com este método é possível adquirir uma grande resolução espacial e um grande número de informações sobre as partículas, como o aspeto, forma, dimensões e qual a constituição específica de cada uma. É possível ainda obter mapas de distribuição de elementos, podendo-se perceber de forma simples quais os elementos de cada camada, onde se situam e qual a sua abundância (<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/200401/200401.html>).

No entanto e à semelhança do FRX, só é possível a análise de elementos inorgânicos.

j) Micro-Espectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier (FTIR- μ S)

Durante o estudo material de uma pintura é fundamental recorrer a este método, visto ser vocacionado para a análise de materiais orgânicos. Sendo assim, recorrendo a ele identificamos uma vasta gama de produtos com origem orgânica, como são o caso de alguns pigmentos, aglutinantes, vernizes e adesivos.

É com base neste método que poderemos afirmar que estamos a estudar uma pintura a óleo, pois só depois de determinarmos o tipo de aglutinante que dá coesão às partículas que formam a cor, é que é possível designar o tipo de técnica.

Com este método também é possível identificar alguns pigmentos inorgânicos, especificamente aqueles que absorvem radiação infravermelha no intervalo de onda entre os 650 e 4000 cm^{-1} , como são o caso, em geral dos carbonatos, hidróxidos, acetatos ou cromatos.

2.3.2. Estudo Material (Interpretação dos resultados)

Os pintores do século XX tinham ao seu dispor novos materiais. Fruto da crescente industrialização surgiram as telas já preparadas e as tintas em bisnaga de mais fácil utilização, materiais perfeitos para os aprendizes das Escolas de Belas Artes e pintores que preferiam pintar fora dos atelieres, como são o caso dos dois pintores naturalistas estudados.

Estes novos materiais de aplicação mais simples, no entanto apresentavam algumas desvantagens, como são o caso das telas, que se revelam extremamente sensíveis à humidade e alguns pigmentos facilmente alteráveis.

Tendo como objetivo determinar os materiais utilizados pelo pintor, qual a sua relação com os danos e patologias que a pintura apresenta e quais as melhores soluções para a sua conservação futura, realizou-se, um estudo profundo de forma a caracterizar e a identificar os diferentes materiais que compõem a obra.

No entanto e devido a problemas técnicos com o aparelho de FTIR- μ S, não foi possível caracterizar os aglutinantes e o tipo de verniz utilizado pelo pintor.

É importante referir que todos os resultados apresentados neste relatório, fazem parte do relatório técnico, dispensado pelo LCR-IJF, e como este não sendo o final, pode ainda sofrer alterações, não o iremos apresentar em anexo.

Por fim e á data da realização deste estudo, ainda não nos tinha chegado o relatório técnico do LCR-IJF, por isso não dispusemos do tempo que desejaríamos para tratar e analisar corretamente a informação. Por isso os dados apresentados, especialmente na questão dos elementos constituintes dos materiais, são um resumo do que é mencionado no dito relatório técnico cedido pelo LCR-IJF.

2.3.2.1. Suporte

Na pintura em estudo, o pintor utilizou tela como suporte, embora seja um material higroscópico que reage com mais facilidade às condições externas, a sua utilização também apresenta vantagens, nomeadamente a facilidade de preparação, de transporte, a grande adaptabilidade e o facto de ser um material bastante flexível (VILLARQUIDE, 2004, p.103).

As características da tela variam conforme o tipo de fibra que se utiliza e o modo como este está trabalhado na execução do tecido. Mas no geral, devido à textura do tecido é especialmente vocacionado para pintura texturada e com menos pormenor. (SCICOLONE, 2002, p. 163).

A tela no geral pode ser realizada com diferentes materiais, sendo o mais comum a celulose. A celulose está na fibra (algodão, linho, etc.) dos fios de teia e trama que constituem a tela, no entanto podemos ter telas à base de proteína e mais recentemente, à base de fibras sintéticas.

Nesta pintura, em particular temos uma tela cuja base é a celulose ou seja, de origem vegetal, mais especificamente, fibra de linho. Como se pode constatar pela observação dos seus cortes longitudinais (figura 27) e transversais (figura 28) utilizando o microscópio ótico. No corte longitudinal podemos observar os pontos de deslocação transversal, que nos fazem lembrar um tronco de bambu, característicos desta fibra. No corte transversal vemos as fibras agrupadas e com forma poligonal.

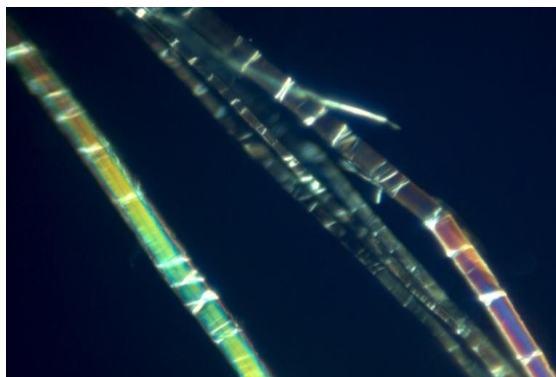


Figura 27 - Corte longitudinal da fibra de linho.



Figura 28 - Corte transversal da fibra de linho.

O linho (*Linum Usitatissimum*) que pertence à família das Lináceas produz uma fibra resistente apesar dos seus fios macios⁷. É um material que foi utilizado desde a civilização egípcia, mas foi no século XIX que teve a sua maior expansão. Pertenceu sempre à família dos materiais nobres cativando pela sua beleza e boas propriedades mecânicas.

De todas as fibras naturais é a que tem melhores características como suporte pictórico, pois é uma fibra pouco flexível e resistente às deformações, é relativamente estável às variações de humidade ambiente podendo absorver água até 13% do seu peso (SCICOLONE, 2002, p. 168).

2.3.2.2. Camadas Superficiais

Sobre o suporte foi aplicado uma primeira e fina camada preparatória de cor branca, sendo constituída basicamente por branco de chumbo⁸, nas fases hidrocerussite

⁷ A sua estrutura é composta por cerca de 76 a 88% de celulose, 19% de hemicelulose, 6% de pectina, 3% de cera e 8% de humidade que mantêm na sua estrutura.

⁸ Carbonato básico do chumbo. É um dos mais importantes pigmentos e um dos primeiros a ser preparado artificialmente, apresentando finas partículas com aspeto cristalino. É amorfo, venenoso, solúvel em ácidos e insolúvel em água. Apresenta grande opacidade aos raios X (CALVO, 1997, p.42).

[$\text{Pb}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$] e cerussite [Pb_3CO_3]), calcite [CaCO_3], branco de zinco⁹ [ZnO] e quartzo [SiO_2]. Esta camada acompanha perfeitamente o corte irregular com tesoura da tela, o que nos leva a pensar que já tinha sido aplicada no suporte antes de o pintor o utilizar. Sendo alias um procedimento comum no século XX, altura em que já se tinha difundido a utilização de telas de produção industrial, a que muitas vezes era acrescentada uma preparação, também ela de fabrico industrial.

Acima da camada referida e aplicada somente nas zonas pintadas, encontra-se uma outra camada de cor branca, essencialmente composta à base de branco de chumbo (sendo o único elemento detetado por SEM-EDS o Pb). Esta camada como se pode observar nos cortes estratigráficos é composta por grãos finos e coesos que formam uma camada regular e homogénea, por toda a superfície.

De acordo com os resultados obtidos na análise elementar realizada por SEM-EDS, verificamos que as camadas cromáticas são constituídas por uma grande variedade de elementos.



Figura 29 - Fotografia da pintura com a marcação dos pontos de amostragem:
1 – Verde, fundo; 2 – Verde escuro, fundo; 3 – Preto, vaca; 4 – Branco, vaca (s/ fungos);
5 – Branco, vaca (c/ fungos); 6 – Azul, fundo (s/ fungos); 7 – Azul, fundo (c/ fungos);
8 – Cinzento, fundo; 9 – Castanho, fundo; 10 – Castanho, assinatura.

⁹ Óxido de zinco. Branco artificial puro e frio, utilizado desde 1834. De partículas muito finas, não é afetado pela luz solar porém, entra em reação com o sulfato de hidrogénio, podendo originar sulfato de zinco (amarelo) (CALVO, 1997, p. 41).

As camadas verdes das amostras 1 e 2 (figuras 30 e 31), têm na sua base os pigmentos brancos referidos (cré, branco de chumbo e barite), à qual se acrescentou uma grande variedade de outros pigmentos compostos por Fe, Co, Cr, Si, Al, K, Mg, Na, Mn, P cuja identificação não poderá ser feita, tendo como base, apenas os resultados dos dois métodos de análise utilizados. Na amostra 2 ainda foi possível identificar o pigmento vermelhão¹⁰ (por μ -XRD), na camada 5 (verde), e na camada 3 (preta) por SEM-EDS, detetou-se Ca e P o que nos leva a supor que o pigmento preto seja carvão animal.

Nas amostras 4 e 5 (figuras 32 e 33), correspondentes ao branco da vaca sem fungos (4) e ao branco da vaca com fungos (5), não é visível nenhuma alteração considerável nos pigmentos, sendo que a sua cor está associada ao elemento Fe. Porém na estratigrafia é possível observar a espessura da camada escura, provocada pelos fungos.

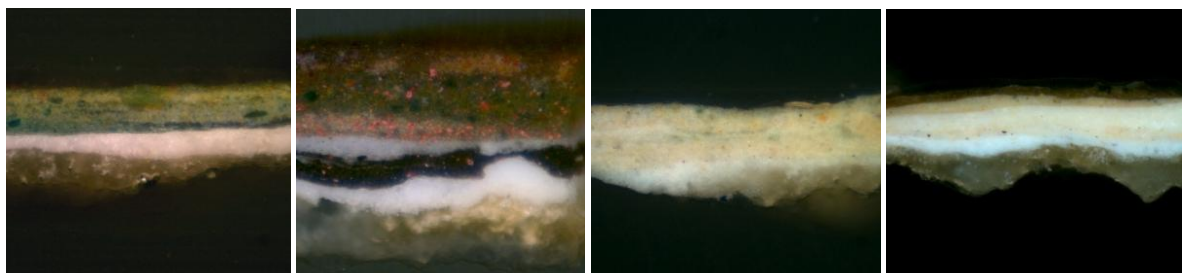


Figura 30 – Corte estratigráfico da amostra 1 (x220).

Figura 31 – Corte estratigráfico da amostra 2 (x220).

Figura 32 – Corte estratigráfico da amostra 4 (x220) (sem fungos).

Figura 33 – Corte estratigráfico da amostra 5 (x220) (com fungos).

O amarelo (camada 4) da amostra 6 (figura 34), tem a sua composição à base de ocre, possivelmente goetite com argilas associadas, sendo que as camadas superiores de cor rosada apresentam uma composição química semelhante às de idêntica tonalidade da amostra 7 (figura 35), sendo constituídas por vermelhão e ocre. O mesmo se verifica entre as camadas 7 e 5 das referidas amostras, nas quais a adição de um pigmento à base de Co originou uma tonalidade azulada. O pigmento vermelho da amostra 8 (figura 36) foi identificado como vermelhão, por μ -XRD.

¹⁰ Sulfato de mercúrio, pigmento de cor vermelha. Podendo-se encontrar na natureza em forma mineral (Cinábrio), desde a antiguidade combina-se mercúrio com enxofre para formar o pigmento artificial. Em geral é encontrado por toda a pintura Europeia medieval, renascentista e barroca. Os grãos do pigmento artificial são mais finos, é um pigmento bastante estável (CALVO, 1997, p.38).

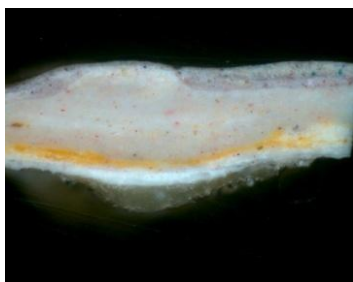


Figura 34 – Corte estratigráfico da amostra 6 (x220).

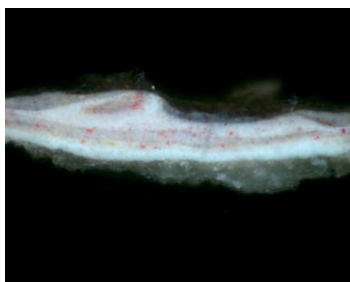


Figura 35 – Corte estratigráfico da amostra 7 (x220).



Figura 36 – Corte estratigráfico da amostra 8 (x220).

É de referir que em consequência do estilo pictórico, as amostras em análise não são um exemplo do todo que é a obra, pois se num ponto as camadas de tinta estão dispostas de uma forma, num ponto ao lado podem estar dispostas de forma muito diferente, característica que torna difícil dividir as camadas, pois as diferentes nuances que aparecem muitas vezes, pertencem à mesma camada.

Mas de um modo geral, em todas as amostras é visível uma primeira camada que terá funcionado como encolagem e uma segunda de aspeto homogêneo que pertence à camada de preparação branca, sobre as quais assentam as diferentes camadas cromáticas (em anexo página 137).

2.3.3. Técnicas de execução

2.3.3.1. Suporte

Neste caso a tela que tem um tamanho superior à grade, foi fixa a ela utilizando elementos metálicos. Também podemos observar que a pintura foi executada numa das pontas da tela, pois é possível observar o remate da mesma.

É uma tela de trama fechada com uma densidade¹¹ de 30/34 cm², composta por finos fios e tecelagem em tafetá¹², que dão origem a um

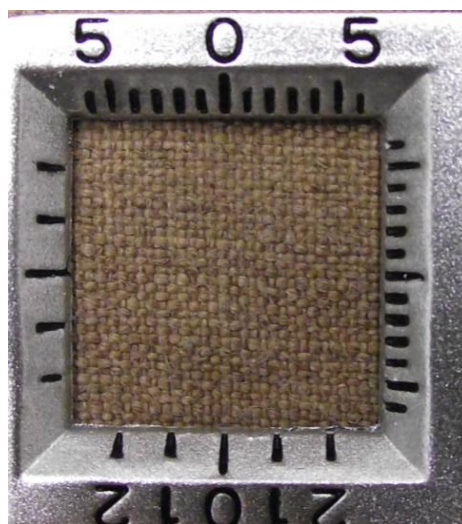


Figura 37 – Aspeto da tela utilizada como suporte da pintura em estudo.

¹¹ Número de fios de trama/teia por cm².

tecido homogêneo e compacto, como é observável na figura 37.

Não sendo o suporte da pintura, mas estando diretamente relacionado com ele, temos a grade. Esta tem como objetivo a sustentação e o apoio da tela, mantendo a esquadria e distribuindo as tensões.

As grades podem ser fixas ou reguláveis. As reguláveis, como é o caso desta, possuem cunhas que ao serem colocadas nas uniões, alargam a grade. Este sistema surgiu na segunda metade do século XVIII.

Tradicionalmente são realizadas em madeira e consoante as dimensões da tela, podem ou não possuir travessas de apoio. Neste caso foi realizada em madeira de pinho e não possui nenhuma travessa de apoio.

2.3.3.2. Superfície

A camada de preparação de cor branca é constituída por uma fina camada, sem aglomerados ou outros relevos, tendo um aspeto homogêneo e denso.

A camada cromática é composta por pinceladas marcadas de textura variável, com depósitos de tinta que formam relevo, especialmente na área da vegetação. Pontualmente, é visível a camada de preparação, fruto de uma menor intensidade das pinceladas.

De cores vivas e fortes, a mistura cromática, é muitas vezes feita ao nível do olho do observador, resultado do chamado *mélange optique* (mistura ótica) em que, quando visto a uma certa distância, pinceladas de cores diferentes originam um cromatismo geral. Porém muitas das cores são realizadas na paleta.

São visíveis por toda a superfície, grande número de acumulações de tinta menos diluída e pelos de pincel incorporados nesta.

Nos cortes estratigráficos, é visível a aplicação de uma nova cor sem a anterior estar completamente seca, característica dos trabalhos realizados à base de pinceladas, depósitos e arrastamentos de tinta. É de referir que devido à grande texturação da superfície, a camada de proteção é heterogênea, encontrando-se áreas com depósitos e outras só com uma fina película.

¹² Os dois fios cruzam-se perpendicularmente, alternando os fios pares e ímpares da tela. O resultado será um pano sólido e homogêneo, por ter abundantes pontos de interseção. De aspeto plano, o desenho é idêntico nas faces anterior e posterior (VILLARQUIDE, 2005, p.121).

Por fim, parece-nos que a figura central foi pintada antes do fundo, isto porque se pode observar o acompanhamento que o este faz aos contornos da vaca. Também pensamos que depois da execução do fundo, o artista ainda executou algumas retificações na figura central, pois em zonas com mais pormenor (patas, tetas e cornos), são visíveis pinceladas que se sobrepõem ao fundo, para acerto de forma.

2.3.3.3. Moldura

De formato retangular, com dimensões de 850 x 1140 x 48 mm.

Composta por quatro elementos em madeira de pinho, ligados entre si por elementos metálicos (pregos), numa média de quatro para cada ligação, como reforço de colagem.

Na frente e lateralmente, sobre a madeira foi aplicada uma espessa camada de preparação branca. A parte da frente possui um acabamento metalizado dourado de dois tipos, um brilhante correspondente às zonas com mais relevo e outro mate, que compõe a zona central. Esta folha metalizada, assenta sobre uma fina camada de bolo da Arménia¹³ escuro.

Lateralmente como acabamento, tem um pigmento ocre sem proteção.

Junto aos cantos encontram-se riscos a grafite que serviram para a marcação de esquadria da moldura.

2.3.4. Intervenções posteriores à execução

Na pintura em estudo, não foram observáveis indícios de intervenções posteriores à execução. No entanto, percebe-se que os elementos metálicos de ligação da pintura à moldura já não são os originais, restando destes os orifícios, onde anteriormente estavam fixos e os resíduos de oxidação deixados por eles, tanto na madeira, como na tela.

A moldura já revela algumas intervenções posteriores à execução, como são o caso da colagem de áreas que sofreram fraturas (fendas), sendo possível observar restos e escorrências de adesivo pelo verso da mesma.

¹³ *Camada prévia do douramento a água, constituída por argilas muito finas e purificadas (alumino silicatos, óxidos de ferro) aglutinadas com cola que aplicada sobre o aparelho (preparo) permite, depois, a brunidura da folha de ouro (CAETANO, 2007, p. 73).*

Ao centro do elemento superior da moldura, podem ver-se vários conjuntos de orifícios, o que leva a crer que algum elemento esteve ali ligado, provavelmente placas de identificação.

2.4. Diagnostico

Como já sabemos, a pintura antes de ter dado entrada nos DCR-IMC, encontrava-se num ambiente extremamente húmido e que passava por elevadas diferenças de temperatura. Este facto é especialmente prejudicial tendo em conta as características técnicas e materiais desta obra, levando a que grande parte dos danos e patologias encontrados, tenham sido provocadas ou aceleradas pelo seu incorreto acondicionamento.

2.4.1. Suporte

Sendo a tela um material higroscópico tem alguma sensibilidade às variações de humidade e temperatura à sua volta, conduzindo a alterações físicas que por sua vez têm como consequência muitos danos e patologias encontrados nos diferentes estratos que sobre ela assentam (preparação, pictórico e proteção).

Outro fator a ter em conta é a data em que a pintura foi executada, os materiais e manuseamentos a que foi sujeita. Como neste caso a tela é relativamente recente, fruto de uma época já industrializada, não passou pelo processo de envelhecimento característico de outros tempos, o que leva a que esta reaja com mais facilidade à humidade.

Diretamente relacionados com o que foi mencionado, temos os enfolamentos do suporte, provocados por uma incorreta extensão da tela na grade. Estes enfolamentos observam-se principalmente nos cantos superior (figura 38) e inferior direitos.

A tela encontra-se não planificada pontualmente, com origem em pressões exercidas quer pela frente quer pelo verso da pintura, observando-se distensões circulares que tanto podem ser para o exterior (junto à cauda da vaca e na lacuna central) como para o interior (lacuna junto às patas da frente). Este facto revela que possivelmente a pintura poderá ter estado algum tempo encostada a outros objetos que a acabaram por a marcar, como poderá ser o caso de outras pinturas de diferentes tamanhos.

Principalmente na lacuna central de maiores dimensões, são visíveis vestígios de sujidade depositada sobre a tela, estando marcada sobre ela a rede de estalados, correspondente às camadas superficiais que acabaram por sofrer destacamento (figura 39).



Figura 38 – Enfolamentos do suporte no canto superior direito da pintura.

Figura 39 – Aspeto do suporte depois de ter ocorrido o destacamento das camadas superficiais.

Podemos afirmar que os destacamentos não ocorreram todos na mesma altura e que a pintura já sofria destes danos há algum tempo, visto nas lacunas com suporte à vista, observarem-se diferentes tonalizações na tela, resultado da oxidação das fibras têxteis. Sendo que as lacunas de tom mais claro, em princípio, correspondem às mais recentes.

No verso, na margem direita não pintada do suporte (quer com quer sem preparo) encontramos lacunas de pequenas dimensões na tela, apresentando óxidos nas margens. Estas lacunas foram causadas por elementos metálicos e sua oxidação.

No verso, o suporte apresenta-se pontilhado por manchas circulares de cor castanha provocadas pelas incorretas condições de armazenamento, levando ao aparecimento de fungos que fomentaram as ditas manchas. Também se observa uma mancha de contornos irregulares e de aspeto retangular, junto ao canto superior direito, parecendo ter origem numa impregnação do suporte, talvez por algum tipo de adesivo. Ao centro da metade esquerda encontra-se uma mancha circular (aproximadamente 10cm de diâmetro) com tonalidade acinzentada, tendo sido provocada provavelmente pela humidade excessiva. Por último, ainda se encontrou alguma sujidade sobre o verso do suporte. (ver mapeamentos em anexo)

2.4.2. Camadas Superficiais

Sendo a pintura uma representação a duas dimensões, é fundamental preservar o bom estado das camadas superficiais (preparação, pictórica e de proteção), pois sem estas restava unicamente um pedaço de tecido. Atendendo a esta circunstância é imprescindível

travar todo o processo de deterioração que as possa afetar, nunca esquecendo que sem o suporte também não poderia existir a obra, condicionando este a sua conservação.

A pintura a óleo sobre tela *A Vaca*, apresenta lacunas mais ou menos profundas e de várias dimensões (figura 40), ao nível das camadas de preparação e pictórica, sobretudo em zonas correspondentes a camadas de tinta mais espessas e com mais textura (metade superior da pintura e na cor preta do elemento figurativo). Também é nestas zonas, com mais espessura, que se encontram grandes destacamentos e risco de destacamento, das camadas superficiais, observável por exemplo na figura 41. Estes danos no geral, foram causados pelas contrações e distensões do suporte, que levou a uma falta de adesão entre este e as camadas cromáticas, a falta de aderência, de modo geral observa-se num terço da pintura.



Figura 40 – Aspeto geral do quadrante superior esquerdo da pintura.



Figura 41 – Destacamento das camadas superficiais.

Por toda a obra é possível observar um vasto padrão de rede de estalados, acompanhando as pinceladas do artista, sendo que a cada tipo de pincelada corresponde um tipo de estalado e que pigmentos mais escuros apresentam uma maior ocorrência (figuras 42, 43 e 44).



Figuras 42, 43 e 44 – Aparência de três diferentes tipos de estalados encontrados na pintura.

O facto de a pintura estar colocada diretamente encostada à parede num ambiente húmido, levou ao aparecimento de fungos, que pontilham de manchas circulares escuras e de vários tamanhos toda a superfície pictórica (figura 45).

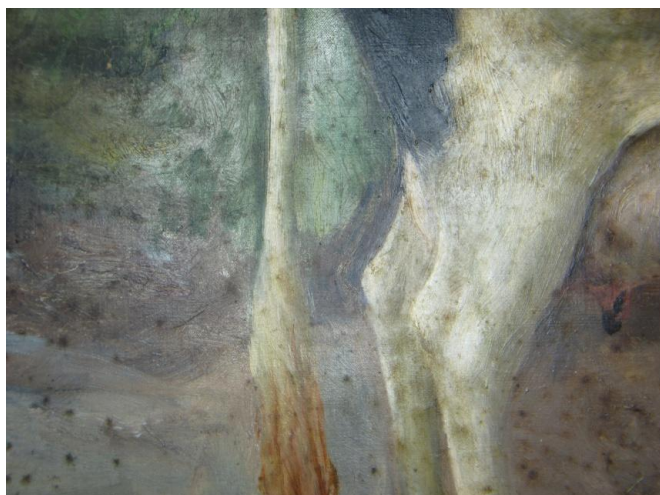


Figura 45 – Superfície pictórica pontilhada de manchas escuras provocadas por fungos.

Por último, falta referir que a camada de proteção já sofreu algumas alterações, envelhecendo o que confere uma tonalidade amarelada e mais escurecida à pintura. E que à superfície se encontra sujidade aderente e poeiras.

2.4.3. Moldura

Quanto ao suporte da moldura é possível observar ao centro do elemento superior lacunas (9 furos), de contornos circulares onde provavelmente existiram elementos metálicos (figura 46). Ao longo de toda a parte superior do elemento do lado direito, vemos uma fissura e um desnivelamento do suporte provocado por fratura. Aqui e coincidindo com a fissura é possível encontrar restos de adesivo.

No limite interior da moldura do lado esquerdo, encontra-se outra fissura, provavelmente causada por incorreto manuseamento (figura 47).



Figura 46 – Local da moldura onde provavelmente esteve algum tipo de placa de identificação.

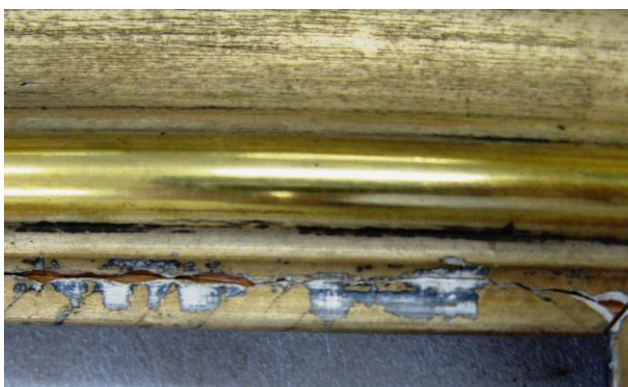


Figura 47 – Fissura no suporte que levou a um destacamento da policromia.

A união das diferentes traves que a compõem é realizada por elementos metálicos que apresentam um baixo nível de oxidação.

Quanto ao ataque biológico, no verso da moldura, são evidentes as lacunas deixadas por um ataque xilófago, aparentemente inativo que se concentra principalmente na trave superior e manchas provocadas por fungos, predominantemente na trave inferior.

Nas camadas superficiais, encontramos lacunas de diferentes profundidades, especialmente nas zonas de união da moldura e cantos exteriores, provocadas por tensões mal geridas. Lacunas a nível da folha metalizada, espalhadas um pouco por toda a superfície, mas com maior incidência nas zonas mais elevadas (mais expostas) e lacunas nas zonas laterais da camada policroma (ocre), provocadas por abrasão e desgaste.

Em algumas zonas onde é exercida mais tensão, como se pode ver junto ao canto inferior direito, existe algum risco de destacamento da policromia.

Observam-se manchas de vários tipos, como por exemplo, manchas de tinta, por escorrências e manchas de matéria de corrosão.

Para além de todos estes danos e patologias, podemos observar que a moldura possui uma camada de sujidade generalizada e poeiras, especialmente no verso.

2.5. Proposta de tratamento

2.5.1. Objetivos e princípios

Sempre que as medidas de conservação preventiva, não são suficientes para salvaguardar o bem-estar físico de uma obra, é necessário intervir diretamente sobre ela por meio de um tratamento de conservação ou de conservação e restauro. Este tratamento tem como principal objetivo a salvaguarda da integridade dos valores culturais da obra (CALVO, 2002, p.181).

Quando é necessário intervir diretamente na obra, a primeira decisão a tomar é o tipo de intervenção a aplicar, sendo que esta pode ser meramente conservativa ou por outro lado de conservação e restauro, variando conforme o caso em concreto. Em qualquer dos casos o conservador-restaurador nunca pode esquecer que qualquer atuação direta sobre a obra abarca sempre riscos.

A intervenção deverá ter sempre em atenção o aspeto histórico e estético, não devendo o conservador-restaurador falsear nenhum dos dois, ao apagar as marcas do tempo, ou deixando a sua criatividade interferir no trabalho.

Existem alguns princípios fundamentais pelos quais o conservador-restaurador se deve reger, sendo eles (BRANDI, 1963):

O **Reconhecimento** que está diretamente relacionado com a **diferenciação**. Pois o CR quando observa uma obra, deve ser capaz de distinguir o que é original do que é intervenção. E durante o tratamento deve usar técnicas e materiais diferenciados, para que a sua intervenção seja distinguível do original, no entanto também não se destacar do conjunto da obra.

A **reversibilidade** que se caracteriza pelo facto que qualquer material e/ou tratamento aplicado se poder retirar sem causar danos à obra. Esta característica é fundamental, na medida que não se consegue prever completamente o comportamento futuro dos materiais (especialmente os mais recentes) e por isso deve sempre garantir-se a

sua possível remoção. Esta possibilidade de remoção deve também ter em conta que no futuro podem encontrar-se técnicas e produtos mais adequados. Relativamente a este princípio, é necessário acrescentar a documentação que salvaguardará a obra e a intervenção do conservador-restaurador, dará indicações sobre o tratamento efetuado podendo, no futuro, ser importante na remoção de intervenções anteriores.

Numa intervenção deve ter-se em conta a **compatibilidade** dos materiais em relação ao original, estes devem ter comportamentos semelhantes ao original quando expostos às mesmas condições ambientais. Deste modo evitam-se situações de *stress* físico e químico na obra.

Por último temos o princípio da **intervenção mínima**, visto todos os tratamentos serem uma fonte de tensão para a obra, é necessário reduzir a atuação do CR ao mínimo imprescindível para a salvaguarda da obra.

Atualmente, e embora não seja ainda um princípio, é fundamental referir a importância da interdisciplinaridade. É do trabalho em equipa entre conservador-restaurador, historiadores, físicos, químicos, etc. que nasce o conhecimento profundo sobre a obra, respeitando-se assim todas as informações que ela possa conter e decidindo de forma mais consciente qual o melhor tratamento a seguir em cada caso.

2.5.2. Pintura

Tendo em conta as expectativas do proprietário e o estado de conservação da pintura, optou-se por um tratamento de conservação e restauro que terá como objetivo travar a deterioração dos materiais, estabilizando-os e protegendo-os das condições externas, assim como restituir toda a leitura perdida da obra.

O tratamento começará pelo desemolduramento da pintura, facilitando deste modo o resto da intervenção.

Em seguida, faremos uma ligeira limpeza mecânica de poeiras, que poderiam aderir à superfície nos tratamentos seguintes.

Uma vez que a pintura apresentava alguns destacamentos e riscos de destacamento das camadas superficiais, o próximo passo, passará pela fixação destas camadas.

Visto não ser necessário desengradar a pintura, pois esta e a grade não têm danos e/ou patologias que levem a tal, passaremos à tensão da tela, diminuindo deste modo os seus enfolamentos.

Em seguida, e continuando a eliminar as deformações do suporte, será realizada a sua planificação pontual. Esta operação é importante pois irá diminuir os efeitos causados pelas distensões da tela e proporcionará uma superfície mais nivelada para a continuação dos tratamentos.

Com o suporte planificado será mais fácil fazer uma limpeza mecânica ao verso da pintura e à grade de sustentação, retirando alguma sujidade um pouco mais aderente. Em seguida, faremos o tratamento curativo e preventivo da grade com inseticida e antifúngico. Na mesma altura também faremos o tratamento da tela com antifúngico. Estes tratamentos são de extrema importância dadas as condições ambiente do local de exposição da obra e das suas características materiais.

Depois, o próximo passo será o tratamento das camadas de preparação e pictórica. Aqui, começaremos pela limpeza com solventes, tendo como objetivo a remoção/atenuação das manchas provocadas pelos fungos, eliminação de alguma sujidade aderente e remoção da camada de proteção envelhecida.

Tendo em conta o aspeto geral da obra, o número e as dimensões das lacunas encontradas nas suas camadas superficiais, faremos o preenchimento e texturação dessas mesmas lacunas que posteriormente serão reintegradas. Nessa reintegração cromática será aplicada uma técnica diferenciada, que tendo em conta as características estéticas da pintura será o pontilhismo.

Por fim, será aplicada uma camada final de proteção e será feito o emolduramento.

2.5.3. Moldura

O tratamento da moldura que acompanha a pintura não pode ser menosprezado, visto ela fazer parte da sua história, devendo antes serem consideradas como um todo. A moldura detém importância artística, histórica e física. Artística, na medida em que a produção obedeceu a determinado estilo ou corrente artística e por isso deve ser considerada ela própria uma obra de arte, por outro lado serve de enquadramento à pintura, valorizando-a muitas vezes. Histórica, pois já é possuidora da sua própria história, enriquecendo desse modo a história da própria pintura. E física, pois cabe à moldura a função de proteger a pintura de danos físicos e mecânicos (como por exemplo quedas), também é ela que muitas vezes serve de isolante, protendo a obra do contato direto com paredes e outras superfícies.

Neste caso em específico, a moldura não necessita de um tratamento profundo, sendo que o tratamento passará por tomar algumas medidas de conservação e restauro, tendo em conta o seu diagnóstico, as suas características materiais e o local de exposição. Começaremos então por remover tudo o que seja externo à peça e que possa condicionar o restante tratamento, como são os casos das poeiras, sujidade aderente e excessos de adesivo. Em seguida, faremos o seu tratamento curativo e preventivo com antifúngico e inseticida. Depois para restituir a resistência e a esquadria corretas da moldura, colaremos novamente os cantos que apresentem as juntas desligadas.

Quanto ao tratamento da policromia, realizaremos uma limpeza, tendo em conta os diferentes materiais. Em seguida, faremos o preenchimento e nivelamento de lacunas que interfiram com a correta leitura da obra num todo.

Estas lacunas, depois vão ser reintegradas com tons neutros e que não se destaquem em relação à folha metálica e de forma mimética nas zonas laterais pintadas a ocre. Por último, será aplicada uma proteção.

2.6. Intervenção realizada

Depois de feito o diagnóstico da obra, terminado o seu estudo material e técnico, depois de decididos os objetivos a alcançar e que tipo de intervenção iria ser realizado, passamos então para o tratamento de conservação e restauro propriamente dito.

2.6.1. Pintura

Antes de se passar para o dito tratamento de pintura, foi necessário realizar um teste de resistência dos pigmentos, uma vez que estes não se comportam todos da mesma forma em relação aos solventes, sendo que a sua estabilidade está diretamente relacionada com a quantidade de aglutinante utilizado para fazer a cor (quanto mais ligante esta tiver menos estabilidade possui). Assim e atendendo a isso realizou-se o dito teste para se perceber se existiria algum produto ou produtos em especial, a que os pigmentos aqui utilizados fossem sensíveis.

Depois e uma vez que as camadas superficiais se mantinham minimamente estáveis, desde que não se virasse a pintura com a camada pictórica para baixo e nem se produzissem grandes oscilações. Começou-se então pelo seu desemolduramento, isto

porque assim seria mais simples o manuseamento da obra durante os tratamentos de conservação e restauro seguintes.

A tarefa foi facilitada, pois os pregos que faziam a ligação entre a moldura e a grade da pintura eram bastante finos (aproximadamente 1 mm de espessura) e em pouca quantidade (três para cada lado).

Limpeza de poeiras na camada pictórica

Depois da pintura desemoldurada, decidiu-se começar por fazer uma primeira limpeza. Sendo a limpeza um procedimento naturalmente irreversível que abrange todas as ações que têm como objetivo a remoção de sujidade ou outros materiais que alterem o aspeto ou a integridade originais.

Neste caso, tinha como objetivo a remoção de poeiras espalhadas pela superfície e mais especificamente, os bolores provocados pelos fungos. Isto porque existia a possibilidade das manchas dos fungos se consolidarem mais à camada pictórica durante a fixação, dificultando depois a sua remoção.

Esta limpeza foi realizada unicamente com zargatoas de algodão embebidas em de água desionizada, passando levemente sem deixar embeber a matéria, para que não houvesse o perigo do líquido penetrar na camada de preparação e no suporte, causando-lhe mais tensões. Também só foi executada onde não havia perigo de destacamento da camada pictórica. Deste modo removeram-se as poeiras e atenuaram-se um pouco as manchas dos fungos.

Desinfecção

De seguida, aplicou-se um fungicida¹⁴ (neste caso Panacide®), no suporte da pintura e na grade de sustentação. Esta aplicação foi realizada neste momento, uma vez que o suporte e a camada de preparação ainda não estavam impregnados com adesivo, o que poderia dificultar a atuação do fungicida e porque foi possível colocar a pintura na vertical sem lhe causar danos.

¹⁴ Substâncias geralmente de carácter químico aplicados contra os fungos. Podem ser solidas, liquidas ou gasosas (CALVO, 1997, p 105).

A aplicação do fungicida realizou-se pelo verso da pintura com uma zargatoa, como se pode ver na figura 48. Ao ser aplicado deste modo, não se corre o risco de ele se entranhar excessivamente no suporte e alterar a camada pictórica. Nesta altura, com a utilização da zaragatoa aproveitou-se também para ir removendo poeiras. É claro que a sua aplicação foi feita muito levemente para não causar nenhum movimento à tela. O fungicida utilizou-se na proporção de aproximadamente uma gota para 100 ml de água, uma vez que esta faz penetrar mais rapidamente o fungicida, não sendo necessário uma quantidade maior.



Figura 48 - Aplicação de antifúngico pelo verso da pintura.

A aplicação do fungicida na grade realizou-se do mesmo modo que no suporte da pintura, tendo sempre o cuidado de não lhe provocar nenhum tipo de movimento.

Fixação

Em seguida fez-se a fixação das camadas de preparação e pictórica ao suporte.

A fixação tem como objetivo o restabelecimento da adesão entre a camada pictórica e a camada de preparação ou desta ao suporte. É um procedimento irreversível, sendo que a sua vantagem assenta no nível de penetração conseguido e não no facto de ser removível.

Existe uma vasta gama de adesivos que se podem utilizar, desde os mais tradicionais à base de água (colas animais) e cera-resina, a outros mais recentes que utilizam resinas semissintéticas e sintéticas. Mas no geral, o adesivo deve ter pouca capacidade de penetração, proporcionando deste modo a adesão necessária às diferentes camadas (VILLARQUIDE, 2005, p. 130).

Neste caso, e devido ao facto deste tipo de suportes não reagir bem à humidade optou-se por fazer um *facing* de fixação com Beva 371®¹⁵, diluído em *White Spirit*¹⁶ (1:2).

¹⁵ Etilinovinilacetato. Adesivo termoplástico, não aquoso que se dissolve em hidrocarbonetos. Possuidor de bom poder adesivo, boa reversibilidade (aquecimento e solventes). É compatível com antigos restauros de cera resina (CALVO, 1997, p 39).

Esta mistura confere-nos um menor nível de penetração e um maior nível de evaporação, foi aplicada com um pincel sobre folhas de papel japonês entretanto colocadas por cima da camada pictórica (figura 49). A escolha deste adesivo prendeu-se com o facto de ser um produto resistente às alterações do meio ambiente, que possui boas características de envelhecimento e pela sua permeabilidade que o torna compatível com a maioria dos produtos utilizados em restauro.

Ao se utilizar este tipo de fixação, de aplicação mais facilitada, hidratou-se e conferiu-se flexibilidade aos diferentes estratos, que assim vão reaver as suas propriedades adesivas.

Todo este procedimento realizou-se com a pintura colocada com a camada pictórica para cima e o verso suportado por um bloco que lhe proporcionasse um suporte, para não se correr o risco da tela sofrer mais distensões.

Depois de aplicado o adesivo, esperou-se a sua total secagem, sendo em seguida ativado com calor. A fixação a quente, realizou-se sempre com a pintura apoiada pelo verso, utilizando uma espátula quente a 65 °C, de forma leve, para não quebrar a camada pictórica e não danificar a textura das pinceladas, como se pode ver na figura 50. O objetivo foi levar as diferentes camadas ao lugar, fixando-as. Deste modo restabeleceu-se outra vez a ligação entre o suporte e os diferentes estratos.



Figura 49 - Aplicação de *facing* de fixação.



Figura 50 - Ativação do adesivo com espátula quente.

¹⁶Derivado do petróleo. É utilizado em conservação e restauro como solvente. O seu poder dissolvente varia conforme a percentagem de hidrocarbonetos aromáticos presentes na sua composição. O ponto de ebulição situa-se entre os 150 °C e os 200 °C (CALVO, 1997, p 235).

Quando se terminou a fixação, removeu-se o *facing*, para se poder dar continuidade ao tratamento. Tendo em conta o adesivo aplicado, para a remoção do *facing*, utilizou-se *White Spirit*. Este foi aplicado sobre a folha de papel japonês deixando-se atuar um pouco, de forma a amolecer o papel e a ligação deste com a superfície da pintura. Depois retirou-se o papel, sempre com apoio de uma mão, a controlar a pressão, e confirmando se a fixação tinha efetivamente sido eficiente. Por fim, removeram-se os excessos de *White Spirit* com um pouco de papel absorvente.

Este tipo de fixação foi bastante eficiente, porém ainda restaram alguns pontos, especialmente na parte superior da pintura, onde os estratos não tinham aderido completamente.

Fixação pontual

Nas zonas onde se observava uma aderência deficiente, realizou-se uma fixação pontual. Neste caso, começou-se por aplicar pontualmente o mesmo adesivo utilizado anteriormente (Beva 371®), acionando-o com calor, porém também desta vez não se obteve um resultado satisfatório. Então decidiu-se utilizar um adesivo um pouco mais resistente, que fosse compatível com o utilizado anteriormente e que possuísse boas características de flexibilidade, resistência e estabilidade. Decidiu-se então, utilizar pontualmente Mowillith®¹⁷, diluído em água, aplicado com pincel, como se pode observar na figura 51, o que se revelou uma boa opção.

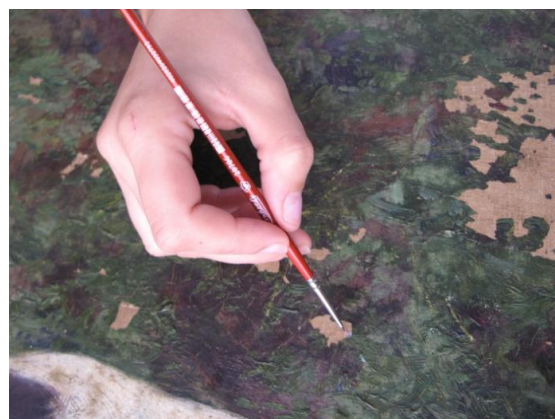


Figura 51 - Fixação pontual com Mowillith®.

Embora este adesivo tenha como inconveniente o facto de poder ser atacado por microrganismos, neste caso esta desvantagem não se aplica, uma vez que se adicionou um antifúngico, neutralizando o possível ataque de fungos e bactérias aos materiais acrescentados durante a intervenção na peça.

¹⁷ Acetato de polivinilo (PVA). Pode ser comercializado na forma sólida ou em emulsão aquosa. Possui fraca reversibilidade e pode ser atacado por microrganismos. É solúvel em água, isopropanol, acetona e tolueno (CALVO, 1997, p. 11).

Limpeza mecânica do verso e imunização

Depois de se fixar totalmente a camada pictórica, tornou-se seguro virar a pintura ao contrário. Começou-se então, por fazer uma limpeza mecânica do verso, tendo este processo como objetivo a remoção de matérias que sejam estranhas ao suporte e que durante a continuação do tratamento lhe poderiam aderir.

Foi utilizado para tal uma trincha e aspirador de baixa potência, deste modo foram removidas as poeiras existentes debaixo da grade e restos de algodão que tinham ficado da aplicação do fungicida. Nesta altura, também foi realizado o tratamento da grade com inseticida, este aplicou-se com ajuda de um pincel e sempre tendo o cuidado de não o deixar entrar em contacto com a tela, para não se correr o risco de a manchar.

Planificação

Por planificação da superfície entende-se todos os tratamentos que se realizam sobre o suporte da pintura, que tenham como objetivo restituir-lhe o seu aspeto nivelado original, proporcionando novamente um suporte estável às camadas de preparação e pictórica.

Neste caso, e uma vez que não houve necessidade de desengradar a pintura, pois a tela e a grade de sustentação não possuíam danos e patologias que levassem a tal, evitaram-se tensões desnecessárias nos materiais. No entanto, foi necessário esticar a tela, para lhe remover os enfolamentos e uma vez que a grade é extensível, só foi necessário bater as cavilhas da grade sem se fazer demasiada pressão, para que a tela não ficasse excessivamente tensa. Deste modo obteve-se uma tela mais tensa e esticada, o que levou a que os enfolamentos do canto superior direito quase desaparecessem e os restantes desaparecessem por completo.

Depois da tela esticada, ainda se observavam algumas irregularidades, nomeadamente as que tiveram origem em pressões pontuais. Sendo assim realizou-se a planificação dessas irregularidades. Esta foi realizada da frente para o verso da pintura, pois deste modo não se correu o risco de esmagar a camada pictórica texturada.

O processo consistiu em criar uma “cama” que suportasse e mantivesse nivelado o suporte, para em seguida lhe ser aplicado isooctano¹⁸, humedecendo as irregularidades, com exceção da lacuna de maiores dimensões que se encontra na metade superior da pintura. A utilização deste produto prendeu-se com o facto de dar

humidade ao mesmo tempo que é extremamente volátil, não deixando assim a tela ressentir-se com o excesso de humidade. Pontualmente, e somente por cima das irregularidades, colocaram-se pesos, atuando deste modo somente onde havia necessidade, não sofrendo as zonas à volta qualquer tipo de pressão, como está exemplificado na figura 52.



Figura 52 - Planificação de irregularidades do suporte.

Na área superior da pintura, na lacuna de grandes dimensões, que tinha tendência a deformar quando sujeita à humidade, decidiu-se aplicar-lhe pontualmente Mowillith® diluído em água, sobre a qual se colocaram pesos à semelhança das outras irregularidades.

Limpeza da camada pictórica com solventes

Depois do suporte estar planificado, continuou-se com o tratamento da camada pictórica, realizando-se de seguida a limpeza com solventes que teve como objetivo a remoção da camada de verniz envelhecida e a atenuação das manchas provocadas pelos fungos.

A limpeza é um tratamento meramente estético, sendo que na maioria dos casos não é necessária para o equilíbrio físico da obra, limpa-se para restituir a correta leitura da obra, devendo-se respeitar sempre o seu equilíbrio cromático. Pode-se realizar a seco, por meio de solventes ou por ambos.

¹⁸ Hidrocarboneto apolar saturado e alifático. Dissolve gorduras, óleos não polimerizados, ceras e parafinas (CALVO, 1997, p. 131).

Antes de se dar início à limpeza, realizou-se um teste de solubilidade de sujidade, onde se testou a capacidade dos solventes ou de misturas de solventes, de solubilizarem a sujidade.

Neste caso, e depois de se conhecidos os materiais que compõem a obra e os que se querem eliminar, selecionaram-se os produtos que melhor se adaptaram à situação, atendendo a vários fatores foi escolhida a mistura de álcool etílico¹⁹ com *White Spirit*, numa proporção de 1:3.

Sabendo que existem vantagens na mistura de solventes, que assim adquirem propriedades intermédias em termos de volatilização e poder de retenção. Como foi o caso de se juntar álcool etílico, produto que remove o verniz mas é extremamente volátil e com baixo poder de retenção, com *White Spirit* produto que irá contrariar estas características, retardando a sua evaporação e aumentando o poder de retenção. Para além disso o *White Spirit* ao tornar menos concentrado o álcool etílico irá diminuir a sua atuação, tornando-o menos agressivo para superfície cromática.

A limpeza realizou-se por duas fases, uma primeira passagem muito ligeira com *White Spirit* para amolecer o verniz e depois a utilização da mistura para a sua remoção. Embora o *White Spirit* seja um solvente que atua em profundidade, neste caso foi muito superficial, uma vez que a camada de verniz foi removida facilmente, não afetando assim a fixação realizada anteriormente. É de referir que as manchas provocadas pelos fungos, embora fossem atenuadas pelos solventes, foram impossíveis de remover completamente.



Figura 53 - Aspeto da pintura depois da remoção do verniz em metade da sua superfície pictórica.

¹⁹ Etanol ($\text{CH}_3\text{CH}_2\text{OH}$). Líquido incolor, volátil que se pode obter por síntese ou fermentação. Miscível em água, metanol, éter e acetona. Utiliza-se como solvente sob a forma de misturas (CALVO, 1997, p. 96).

Preenchimento e texturação de lacunas ao nível da camada de preparação

O passo seguinte foi o preenchimento e texturação de lacunas. Este procedimento é importante, pois é ele que vai conferir a base para a reintegração pictórica. Não sendo uma medida conservativa, mas sim de carácter mais estético quer-se totalmente reversível. Os produtos utilizados têm de ser compatíveis com os restantes tendo boas propriedades físicas e químicas.

O preenchimento neste caso, foi realizado numa primeira fase utilizando Modostuc®²⁰ ao qual se acrescentou umas gotas de biocida²¹ (Panacid®). A pasta aplicou-se um pouco diluída em água desionizada para ter uma melhor aderência ao suporte.

Sobre esta primeira camada foram aplicadas, tantas camadas quanto as necessárias, com a ajuda de pinceis e espátulas e sempre respeitando os contornos das lacunas.

Visto a pintura ser bastante texturada e as lacunas serem relativamente grandes, foi necessário fazer a texturação da pasta de preenchimento. Se não fosse realizada esta texturação da pasta de preenchimento e esta fosse somente nivelada, chamaria demasiado à atenção, porque criaria superfícies lisas que estariam em contraste com o resto da obra.

Reintegração cromática

Sendo a pintura um objeto bidimensional, a aplicação da cor tem nela grande importância, uma vez que é ela que lhe vai conferir as formas, por este motivo alterações na camada pictórica de uma pintura causam sempre interferências com a leitura do conjunto e com os objetivos pretendidos pelo artista.

A reintegração cromática tem como objetivo a reconstituição da integridade pictórica, conseguida através de retoques de cor, reavendo deste modo o equilíbrio visual, mas não alterando as suas características expressivas.

Os materiais utilizados devem ser estáveis, compatíveis e totalmente reversíveis.

O tipo de reintegração escolhido para este caso, em função do princípio do reconhecimento (diferenciação) e das características estéticas da obra, foi o pontilhismo.

O pontilhismo pertence ao grupo das reintegrações diferenciadas, que surgiram depois da II Guerra Mundial. É inspirado na decomposição das cores, e foi experimentado

²⁰ Nome comercial de uma massa acrílica vinílica de cor branca. Apresenta como vantagens o facto de ser totalmente removível em água, fácil de aplicar, bastante estável e flexível (CALVO, 1997, p.141).

²¹ substância que mata e inibe o crescimento de microrganismos (CALVO, 1997, p. 40).

pelos impressionistas no século XIX. No restauro, foi introduzido em 1972 e é caracterizado por um conjunto de pontos de cores puras justapostas. Muitas vezes aproxima-se da reintegração mimética pelo tamanho e distância dos pontos.

Nesta reintegração cromática, começou-se por aplicar uma base a têmpera, mais especificamente a guache²², utilizou-se este material por ser reversível e porque com ele se consegue obter um grande poder de cobertura, dando origem a bases incorporadas. As bases foram executadas em tons ligeiramente frios e mais claros que as cores que as rodeavam. A aplicação desta base teve como objetivo facilitar a segunda fase da reintegração cromática, que foi realizada com pigmentos aglutinados em verniz.

Depois de aplicada a base, fez-se o primeiro envernizamento da pintura, utilizando um verniz de retoque sintético, aplicado à trincha, sendo este bem espalhado e sem criar depósitos à superfície. A escolha do verniz a utilizar baseia-se no facto de este ter de ser reversível, possuir boas qualidades óticas durante o envelhecimento, ser resistente às condições externas e ser flexível. Esta primeira aplicação de verniz serviu para saturar as cores facilitando o acerto da reintegração.

Por fim e sobre a camada de verniz, terminámos a reintegração cromática. Esta foi realizada nas lacunas e sobre as manchas deixadas pelos fungos, de modo a atenuá-las um pouco, não as omitindo totalmente, pois quebravam a leitura da obra (figuras 54 e 55). Neste último caso, seguimos o mesmo tipo de finalização adotado para o resto da obra. A



Figuras 54 e 55 - Camada pictórica antes (esquerda) e depois (direita) da reintegração cromática das manchas provocadas pelos fungos.

²² Palavra derivada do termo francês gouache que denomina uma técnica pictórica similar à aguarela em materiais (cores aglutinadas com goma arábica e água) mas de efeito opaco devido à utilização da cor branca. Da um resultado mais parecido ao óleo que à aguarela, mas com tons mais claros (CALVO, 1997, p. 109).

reintegração foi realizada utilizando pigmentos sintéticos (no geral mais estáveis e resistentes) aglutinados em verniz de retoque.



Figuras 56, 57 e 58 - Lacuna de maiores dimensões em diferentes estados da reintegração cromática.

Camada de proteção

Depois da reintegração cromática terminada convém aplicar-lhe uma camada de verniz, este aplicado à trincha ou em *spray*, vai criar uma fina película transparente e incolor sobre a superfície pictórica. Esta camada proporciona proteção e o aspeto final brilhante, mate ou semi mate à pintura, consoante o efeito pretendido. As características específicas de cada verniz dependem da sua constituição.

Atendendo à textura e ao brilho da pintura, como acabamento final de proteção foi-lhe aplicado um verniz sintético. Optou-se por um acabamento semi-mate, conjugando de forma alternada a aplicação de *Vernis à Retoucher*®²³ com *Vernis Mat*.

Por último, a pintura voltou a ser emoldurada, este procedimento foi realizado pelo técnico Carlos Marques, na oficina especializada de marcenaria do IMC e consistiu na aplicação de pequenas placas de metal inoxidável, presas à moldura com parafusos também inoxidáveis, aproveitando os orifícios deixados pelos anteriores elementos metálicos, ver figura 60, referente ao verso da pintura depois do final da intervenção.

²³ *Verniz de Retoque, Rembrandt, da Talens* - verniz sintético, à base de resina de ciclohexanona em White Spirit, de grande reversibilidade e que funciona como filtro de radiação ultravioleta - sendo o verniz sintético que mais se aproxima do verniz feito à base de resina damar, sem sofrer uma tão grande alteração (amarelecimento) como este.



Figura 59 - Pintura depois da intervenção de conservação e restauro terminada. (vista frontal).



Figura 60 - Verso da pintura, depois de terminada a intervenção de conservação e restauro.

2.6.2 Moldura

A descrição do tratamento efetuado na moldura não irá ser tão profundo quanto o realizado para a pintura, porque mesmo sendo o tratamento da moldura importante e fazendo parte da obra como um todo, o nosso objeto de estudo foi a pintura propriamente dita e como tal não poderemos dispensar neste relatório o espaço que gostaríamos às molduras das obras intervencionadas.

No entanto e como se determinou na proposta de tratamento, a intervenção desta moldura começou com uma limpeza mecânica em que para além de se removerem poeiras e alguma sujidade aderente, também se removeram alguns produtos de intervenções anteriores, como foram o caso de excessos de adesivo.

Em seguida e tendo em conta o tratamento realizado na pintura, também lhe foi aplicado o tratamento curativo com antifúngico e inseticida, estes tratamentos aplicaram-se pelo verso, com ajuda de trinchas, não se deixando escorrer para as partes laterais ou para a folha metalizada. Aplicaram-se distintamente e respeitando o tempo de secagem entre eles.

Como já foi referido, a moldura apresentava uma boa estabilidade a nível físico, havendo só necessidade de rever a ligação dos cantos. Esta colagem realizou-se com acetato polivinílico, por ser um adesivo resistente e flexível, reversível e compatível com os materiais utilizados. Quanto aos elementos metálicos, não lhes foi realizado nenhum tratamento, pois estes encontravam-se estabilizados não possuindo óxidos que fossem prejudiciais.

Depois de realizado o tratamento do suporte, passou-se para o tratamento da policromia. Neste caso e como a folha metálica apresentava-se baça e com algumas manchas provocadas pela humidade e pelos fungos, começou-se por realizar um teste de solubilidade de sujidade, para se perceber qual o mais adequado para a restituição do brilho à folha metálica. Logo numa primeira observação à vista desarmada e atendendo às características do material, percebeu-se que não é possível utilizar solventes com demasiado poder solvente, pois estes poderiam danificar a película dourada de acabamento e proteção existente sobre a folha metálica.

Assim sendo, a escolha para a limpeza recaiu sobre a utilização de saliva sintética²⁴, como se pode observar na figura 61.

²⁴ Solução aquosa de agentes de quelante e citrato de triamónio (5%) que reproduz as características dos detergentes e emulsionantes da saliva natural.



Figura 61 – Camada pictórica antes da limpeza (parte esquerda) e depois da limpeza (parte direita).

Nas zonas laterais, pintadas a ocre sem nenhum tipo de proteção, limitamo-nos a remover as poeiras e alguma sujidade um pouco mais entranhada.

Depois desta limpeza, percebeu-se que havia necessidade de preencher as lacunas ao nível da camada de preparação. As lacunas quebravam a leitura geral da moldura, o que se evidenciaria quando se emoldurasse novamente a pintura. A escolha do material de preenchimento obedeceu aos mesmos critérios usados para a pintura, utilizou-se Modostuc®, ao qual já se tinha acrescentado umas gotas de biocida (Panacid®).

Como a superfície da folha metálica é bastante lisa, nivelaram-se os preenchimentos com folhas abrasivas pouco granuladas, sempre tendo o cuidado de não danificar a folha metálica.

Uma vez que a cor da pasta de preenchimento é branca, as lacunas continuavam a destacar-se demasiado em relação ao aspeto geral da obra. Por isso foi necessário realizar-se a sua reintegração cromática, esta foi efetuada tendo em conta os materiais que circundavam as lacunas, recaindo a escolha sobre a reintegração mimética, com utilização de guache pelo seu poder de cobertura.

3. Pintura a óleo sobre tela – *Interior da Sé de Lisboa*

3.1. Identificação da obra

Designação: *Interior da Sé de Lisboa*

Matéria/técnica: Pintura a óleo sobre tela

Autor: Teodósio Ferreira

Datação: 1919

Dimensões:

Com moldura – 1235 mm x 750 mm

Sem moldura – 1050 mm x 545 mm

Proprietário/entidade solicitante:

Museu da Guarda

Departamento de Conservação e N° de guia: 023/ 2011

Restauro de Pintura do Instituto dos N° restauro: 023/2011

Museus e da Conservação

Data de entrada: 11-02-2011

Data de saída: 15-05-2012



Figura 62 - Pintura a óleo sobre tela
Interior da Sé de Lisboa (vista frontal).



Figura 63 – Pintura a óleo sobre tela
Interior da Sé de Lisboa (verso).

3.1.1. Proveniência

A pintura *Interior da Sé de Lisboa* integra a coleção de pintura portuguesa do Museu da Guarda.

O Museu da Guarda (Figura 64) encontra-se instalado no edifício do ex-Seminário Episcopal, obra dos inícios do século XVII mandada construir por D. Nuno de Noronha. O edifício situa-se na parte de fora da muralha, na encosta Este da cidade, como se observa na figura 65. Caracteriza-se pela sua sobriedade formal e decorativa, organizando-se principalmente à volta de um pátio central. Foi considerado pelo Decreto-lei 28/82 de 26 de fevereiro, imóvel de interesse público.



Figura 64 – Edifício onde está instalado o Museu da Guarda.



Figura 65 – Localização do Museu na malha urbana da Guarda.

A 30 de julho de 1940 foi fundado o Museu Regional da Guarda, *no âmbito das comemorações locais das Festas Centenárias*. Nasceu do empenho de Ernesto Pereira, seu primeiro diretor e do contributo de vários colecionadores e pintores, como são o caso da artista plástica Eduarda Lapa e Teodósio Ferreira, autor da obra em estudo.

Este museu foi criado, tendo como objetivo a *preservação da identidade regional e a afirmação do movimento regionalista local*. Abriu ao público com uma exposição inaugural composta por cerca de 400 peças, divididas entre diferentes salas temáticas.

O Museu, durante os 43 anos que esteve sob dependência autárquica, não conseguiu atingir os fins a que se tinha proposto, objetivos só conseguidos em 1983, quando passou para a dependência do Instituto Português do Património Cultural e sofreu obras profundas de requalificação dos espaços e das coleções. Reabriu ao público a 24 de junho de 1985

com a nova designação de Museu da Guarda, passando a ser considerado como uma entidade representativa do distrito.

Atualmente o museu possui uma coleção com aproximadamente 4800 peças, sendo a maioria das obras incorporada por doação (<http://museudaguarda.imc-ip.pt/pt-PT/Default.aspx>).

A pintura em estudo, encontrava-se nas reservas do museu. Estas por sua vez, não parecem possuir todas as condições necessárias para proporcionar o máximo de segurança às peças, como se pode constatar pelo rasgão de grandes dimensões que a pintura apresenta. No entanto, existe a preocupação de controlar minimamente o ambiente das salas de reserva, sendo que as indicações que nos foram fornecidas pelo próprio museu mencionam que a pintura se encontrava a uma temperatura (T) entre +/- 20 a 22°, uma humidade relativa (HR) de aproximadamente 55% e 0 lux de intensidade luminosa. Por último, é importante referir que a obra não se encontrava em contato direto com nenhuma superfície, pois estava envolta em papel selar.

3.2. Contexto histórico e artístico

3.2.1. Nota introdutória

Teodósio Ferreira, o autor da pintura em estudo, foi acima de tudo um pintor naturalista, embora represente a natureza de forma mais estilizada, sem demasiados pormenores e muitas vezes com cores mais fortes que as existentes na natureza, porém não deixa de se poder enquadrar nos finais desta corrente artística.

Como no capítulo anterior já abordamos o contexto histórico e artístico desta época, não nos parece necessário referi-lo novamente. Sendo assim passaremos para um pequeno estudo biográfico e artístico do pintor, seguindo-se o estudo da pintura *Interior da Sé de Lisboa*, realizada no início da sua carreira.

3.2.2. O pintor – Teodósio Ferreira

Teodósio Ferreira nasceu a 22 de março de 1892 em Alverca da Beira, Pinhel, distrito da Guarda e faleceu a 9 de julho de 1988 na freguesia de Lordelo do Ouro, no Porto.

Foi aluno da Escola de Belas Artes de Lisboa onde foi discípulo de Columbano Bordalo Pinheiro.

A sua vida dividiu-se entre a atividade de pintor e a de professor. Como pintor, participou em inúmeras exposições coletivas ou individuais, vencendo alguns prémios. Como professor do ensino técnico, lecionou na antiga Escola Industrial e Comercial de Tomar e na Escola Industrial Infante D. Henrique, no Porto.

A obra de Teodósio Ferreira encontra-se representada em várias instituições museológicas, entre elas o Museu Municipal de Pinhel, sua terra de origem; no Museu da Guarda, o qual ajudou a criar; na cidade de Tomar, no Museu Municipal João de Castilho, Núcleo de Arte Naturalista, onde deu aulas, e por último no Museu do Chiado.

Mais informações pormenorizadas sobre a vida e o percurso artístico do pintor, encontram-se em anexo, na página 144).

3.2.2.1. Caracterização da sua obra

A obra do pintor Teodósio Ferreira, compõem-se principalmente por pintura a óleo sobre tela ou madeira. Este tipo de pintura caracteriza-se pela sua fluidez e movimento, proporcionados por pinceladas leves, rápidas e sobrepostas, sendo a pintura a óleo sobre madeira *Bruma* (Figura 66), pertencente ao Museu Municipal João de Castilho em Tomar, um exemplo desta sua técnica pictórica.



Figura 66 – Pintura óleo sobre madeira *Bruma* (1930), Museu Municipal João de Castilho, Tomar.

A sua paleta cromática é composta tanto por cores monocromáticas (pintura a óleo sobre tela *Natureza Morta*, figura 67), tons pastel, como é o caso da já referida *Interior de Atelier*, *Aula de Columbano*, ou a pintura em estudo *Interior da Sé de Lisboa*. Mas principalmente por cores fortes e vivas, com preferência de azuis e verdes, em que a pintura a óleo sobre cartão *Paisagem com Casa e Meda* (figura 68), com os seus verdes fortes e azuis suaves é um ótimo exemplo.



Figura 67 – Pintura a óleo *Natureza morta*, óleo sobre tela, Museu da Guarda.



Figura 68 – Pintura a óleo sobre cartão *Paisagem com casa e meda*, coleção particular.

Como pintor naturalista o seu tema principal era o registo da natureza, este registo para além de ser realizado com cores fortes e pinceladas fluidas, ainda se caracterizava pela representação estilizada, dando a ideia do espaço e do que o compõe, mas sem entrar em grandes pormenores, ao contrário dos pintores naturalistas que o antecederam, um bom exemplo desse facto é a pintura pertencente ao Museu da Guarda, *Pinheiros (Beira Serra)*, de 1935 da figura 69. Sendo a paisagem um dos seus temas centrais, retratava o melhor das terras por onde ia passando, embora desse sempre predominância à sua zona de origem, como o folheto da Exposição individual no Salão Silva Porto demonstra pelo número de pinturas representativas de Alverca da Beira (em anexo, página 146). outro local bastante representado neste folheto, é a cidade de Tomar, onde o pintor foi professor e onde executou um grande numero de obras, das quais podemos destacar a pintura a óleo sobre madeira *Açude*, realizada em 1928 (figura 70).

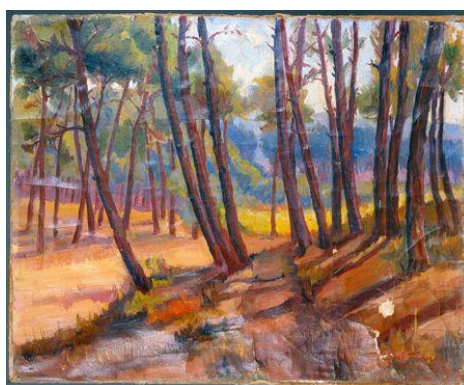


Figura 69- *Pinheiros (Beira Serra)*, 1935, Museu da Guarda.



Figura 70 – *Açude* (1928), óleo sobre madeira. Museu Municipal João de Castilho, Tomar.

Para além da pintura de paisagem exterior ou da de interior, também pintou naturezas mortas (como já referimos), retratos e outras cenas figurativas, de onde destacamos a pintura *Virgem do Leite* (1954), figura 71.

O artista também era um ótimo desenhador e pintor a pastel, gostando preferencialmente de desenhar retratos, que se apresentavam bastante realistas, nunca deixando o traço de ser rápido e fluido, como se pode ver na figura 72 que representa o *Retrato de Joaquim Barbosa*, pertencente ao Museu Municipal João de Castilho, em Tomar.

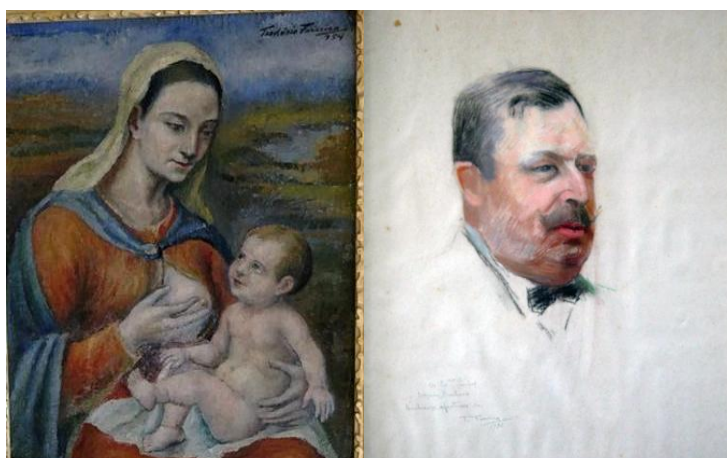


Figura 71 – Pintura *Virgem do Leite*. Coleção particular.

Figura 72 - Retracto de pastel (1932). Museu Municipal João de Castilho, Tomar.

Quanto à sua assinatura, comparando a que encontramos na pintura em estudo (figura 73), e a da pintura *Virgem do Leite* (figura 74), última pintura que encontramos do pintor e outras pelo meio bem como com as das pinturas que medeiam, percebe-se que esta sofreu algumas alterações. A mais significativa foi o facto de ter passado a assinar com o nome completo, em vez de T. Ferreira. Esta alteração deu-se algures entre 1932 e 1935, visto as pinturas de 1932 ainda apresentarem o primeiro modelo e as de 1935 já apresentarem a nova configuração.

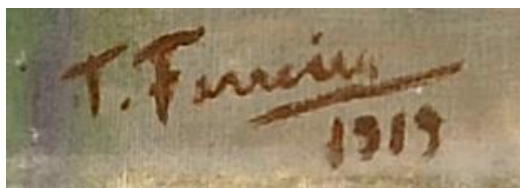


Figura 73 – pormenor da assinatura do pintor na obra *Interior da Sé de Lisboa* (1919).

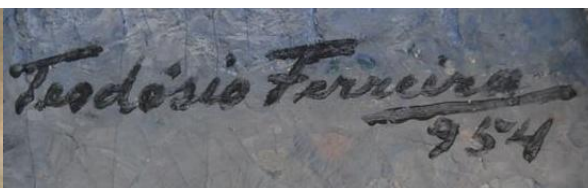


Figura 74 – pormenor da assinatura do pintor na obra *Virgem do Leite* (1954).

3.2.3. Pintura a óleo sobre tela *Interior da Sé de Lisboa*

Sabemos que a pintura *Interior da Sé de Lisboa*, datada de 1919, foi oferecida pelo autor ao Museu Regional da Guarda em 1940, fazendo parte do contributo deste pintor, que à semelhança de outros, colaboraram oferecendo obras para exposição inaugural a 30 de julho.

O mais provável é que a obra desde a data da sua realização até ser doada ao museu, tivesse sempre estado na posse de Teodósio Ferreira. Tendo em conta o título e a data de execução, é possível que esta pintura tenha estado presente na exposição individual do artista em Lisboa, no ano de 1919.

A pintura de formato retangular ao alto, representa, como o próprio nome indica, o interior da Sé de Lisboa (figura 75) visto da capela-mor. Apresenta em grande plano do lado esquerdo o órgão (figura 76), embora na realidade este esteja situado do lado direito da igreja, por baixo deste encontram-se bancos e à frente destes a Estante de Missal, a pintura representa em perspetiva toda a arquitetura interior referente ao lado direito da igreja, terminando no centro da tela, correspondendo ao ponto de fuga e à entrada e ao coro alto da igreja. A iluminação é feita pela porta da igreja, (fazer cena das linhas de força pa anexo) o que leva a que a luz seja espalhada harmoniosamente pelo espaço. A composição foi realizada com cores claras em tons pastel, sendo a mistura cromática realizada principalmente na paleta, apresenta ainda linhas pouco definidas. O conjunto destas características confere grande claridade e harmonia ao espaço.



Figura 75 – Interior da Sé de Lisboa.



Figura 76 – Órgão da Sé de Lisboa, que foi representado na pintura.

No geral, sobre a camada de preparação branca existe uma fina camada de tinta, existindo mesmo zonas em que é possível observar o suporte e o desenho preparatório, no entanto, encontramos também pontos onde a tinta atinge uma espessura maior, nomeadamente na zona do órgão. Apresenta um acabamento mate e uma camada de verniz não uniforme, como se poderá confirmar quando se fizer o estudo material da pintura.

A tinta no geral, tem um aspeto homogéneo e plástico, sem aglomerados ou outros aditivos.

3.3. Identificação Física

3.3.1. Exames laboratoriais

Uma vez e porque os exames utilizados no estudo desta obra foram os mesmos utilizados no estudo da pintura *A Vaca*, não iremos repetir no que consistem, mas sim explicar o porquê da sua utilização neste caso em concreto.

Como abordagem inicial à obra, começou-se por uma **observação direta** e seu registo fotográfico de forma documental.

Em seguida e com recurso à **lupa binocular**, observaram-se mais detalhadamente os efeitos causados pelo rasgão nas fibras da tela e nas camadas superficiais à sua volta. Utilizando este método também se conseguiu registar o tipo de estalado existente nas camadas superficiais (figura 77) e quais os estratos que alcançava. Por último, ajudou na perceção de alguns aspetos da técnica do artista, como foi o caso da aplicação da cor e da utilização de desenho preparatório, como é observável na figura 78.



Figura 77 – Aspeto do tipo de estalado existente na camada pictórica (x 60).

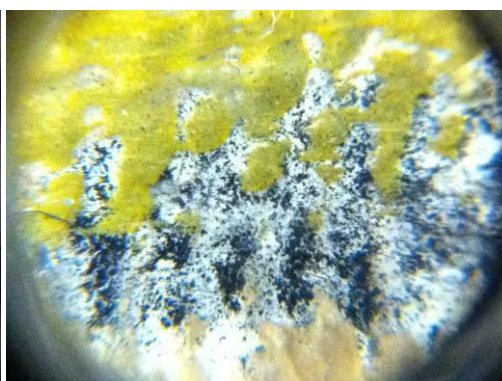


Figura 78 – Aspeto do desenho preparatório visível em algumas zonas da camada pictórica (x 60).

Em semelhança ao caso anterior, a utilização da **luz rasante** (figura 79), esteve relacionada com o facto de se quererem evidenciar os diferentes enfolamentos e outras deformações do suporte, como são o caso dos vincos. Realçar a textura da tela e das pinceladas do artista, para em seguida ser feito o seu correto registo documental.

Continuando ainda a referir os métodos fotográficos com utilização de iluminação específica, neste caso também se aplicou a **luz transmitida**, e como a camada de tinta era pouco espessa, deu-nos a entender que o desenho preparatório, se espalhava pela pintura para além do visível a olho nu. Para além das questões técnicas, também realçou as zonas



Figura 79 – Fotografia da pintura utilizando luz rasante.

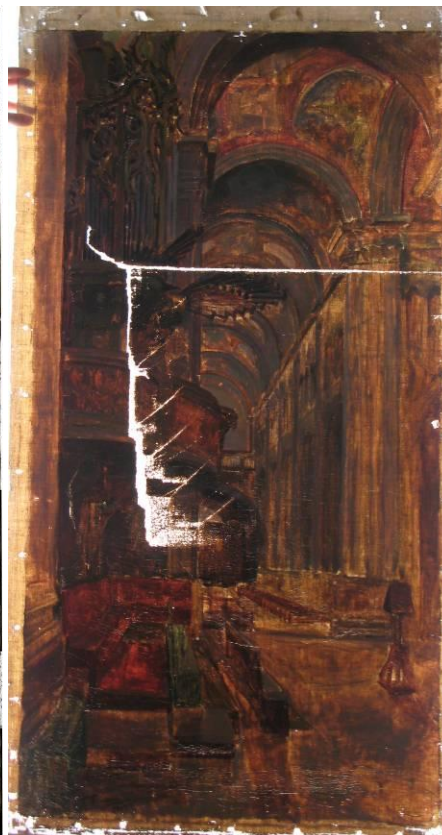


Figura 80 – Fotografia da pintura utilizando luz transmitida.

de lacuna ao nível do suporte e onde este se encontrava mais fragilizado, destacou a rede de estalados e as lacunas da camada de preparação e pictórica, aspetos visíveis na figura 80.

Ao se utilizar a Fotografia de **fluorescência visível com radiação UV**, como se pode observar na figura 81, percebeu-se que a quase inexistente camada de proteção desta pintura proporcionou que os pigmentos fluorescessem de uma forma mais evidenciada,

podendo assim, pelas distintas fluorescências destes perceber como o pintor os utilizou e/ou misturou.

É interessante constatar-se que na realização da assinatura são visíveis pelo menos dois materiais diferentes, devido à fluorescência diferenciada entre estes. Por último conseguem observar-se manchas de cor esverdeada que indicam a concentração de verniz em algumas zonas, por exemplo, logo acima do órgão.

Ao olharmos para a pintura, com luz do dia e à vista desarmada, observavam-se traços de desenho preparatório em áreas sem tinta ou onde esta tinha uma fina espessura e transparência. Assim, decidiu-se examiná-la utilizando a **reflectografia de IV**, porque suspeitávamos que o desenho preparatório teria carbono como base da sua constituição e que por isso existiam grandes possibilidades de ser detetado por este método (CABRAL, 1995).

Efetivamente esta observação revelou-nos o desenho preparatório subjacente (figura 82), o que foi de grande utilidade para caracterizar a técnica do artista. Mas o que mais se destacou nesta observação foi a marcação de uma figura (figura 83), depois abandonada, visto ter havido alteração na fase de execução pictórica em relação ao desenho prévio.



Figura 81 – Pintura fotografada com luz UV.



Figura 82 – Reflectografia de IV da pintura em estudo.



Figura 83 – Pormenor de marcação de figura, visível na reflectografia.

A utilização da **Microscopia ótica**, neste caso e à semelhança do anterior, serviu para analisar as camadas dos diferentes estratos das camadas superficiais, e para determinar o tipo de fibra utilizado no suporte da pintura.

Para a análise dos diferentes pigmentos e aglutinantes, foram também utilizados neste caso **μ-XRD**, o **SEM-EDS** e por último o **FTIR-μS**.

3.3.2. Estudo Material (Interpretação dos resultados)

Neste caso, também será somente apresentado um resumo da informação contida no relatório técnico do DCR-IMC, pelos motivos já apresentados anteriormente.

3.3.2.1. Suporte

Visto o suporte desta pintura ser tela, à semelhança da pintura estudada no capítulo 2, e uma vez que nesse capítulo foi feita a descrição das características deste tipo de suporte, não iremos aqui repetir a informação.

No entanto, o tipo de fibra utilizada na tela é diferente, como se pode constatar pelas imagens realizadas, utilizando o microscópio ótico. Nesta observação identificou-se a fibra como sendo de algodão²⁵, conclusão apreendida ao observar o corte longitudinal (figura 84) que apresenta as torções típicas deste tipo de fibra e o corte transversal (figura 85) onde a sua morfologia apresenta grandes variações, tanto na forma como no lúmen (canal central), apresentando-se no geral os tubos com um aspeto achatado.

²⁵ Pertencente à família das Malváceas. É composto por 90% de celulose, 8% de água, 0,5% de cera e 0,5% de minerais, proporcionando fibras compridas, resistentes e macias. Conhecido desde a civilização egípcia, na Europa foi considerado um produto de luxo até ao final do século XVIII, altura em que a indústria têxtil ampliou a sua utilização, expandindo-se depois pelo século XIX.

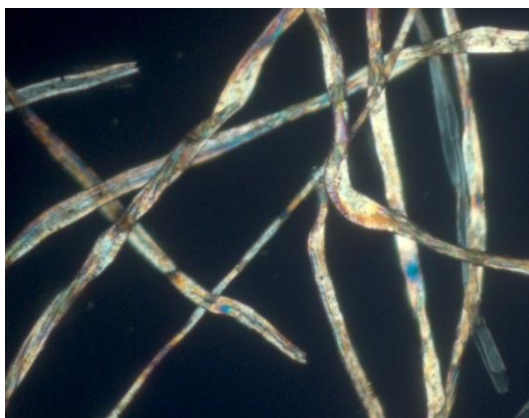


Figura 84 - Corte longitudinal da fibra de algodão.

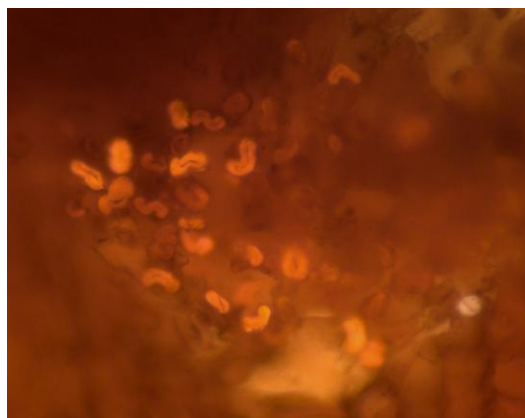


Figura 85 - Corte transversal da fibra de algodão.

Quando aplicado como suporte de pintura é necessário ter em conta algumas das suas características, como o facto de ser muito higroscópico e por isso ser extremamente sensível às variações de humidade, possuir uma boa flexibilidade que, no entanto, torna-o inadequado para aplicação em grandes quadros, pode ser facilmente atacável por microrganismos e ser destruído por ácidos. No entanto, é resistente a fortes tensões, ao calor e aos solventes (SCICOLONE, 2002, p. 169).

3.3.2.2. Camadas Superficiais

A observação dos cortes estratigráficos ao microscópio ótico, permitiu-nos verificar que existe uma camada de cor branca sobre o suporte, constituída por calcite (CaCO_3), barite (BaSO_4) e zincite (ZnO). Sobre esta camada foi aplicada uma outra, de cor branca, fina espessura, homogénea e densa, como se pode ver pelos cortes estratigráficos na tabela resumo, em anexo na página 147), constituída por calcite, barite e hidrocerussite (pigmento branco de chumbo).

No geral a pintura apresenta uma estratigrafia simples, constituída por uma ou duas camadas cromáticas aplicadas sobre camada de preparação (figura 86), ainda que, pontualmente, se observe uma sobreposição de camadas mais complexa (figura 87), que eventualmente, corresponde a uma execução mais elaborada (“modelados”) de modo a obter o tom pretendido.

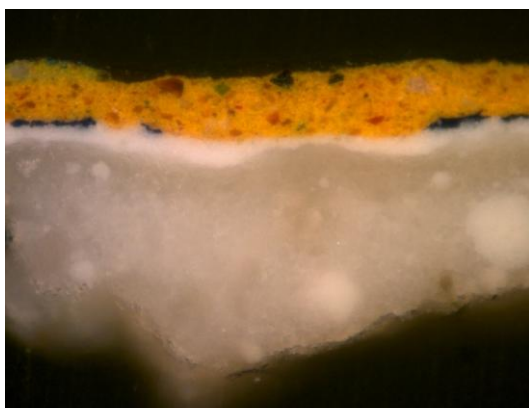


Figura 86 – Corte estratigráfico da amostra 1, constituída por uma única camada pictórica sobre a preparação (x220).



Figura 87 – Corte estratigráfico da amostra 4, referente a uma zona com mais camadas de tinta (x 220).

Em relação aos pigmentos, no geral as cores amarelas foram obtidas através da adição de amarelo de crómio na tinta, as vermelhas são devidas à presença do pigmento vermelhão e as azuis de azul ultramarino.

3.3.3. Técnicas de execução

3.3.3.1. Suporte

Nesta pintura a tela utilizada como suporte é de dimensões superiores à grade, encontrando-se fixa a esta por elementos metálicos. Apresenta trama fechada, composta por finos fios que formam a tecelagem em tafetá (figura 88). De densidade de 18/23 cm², tem um aspeto compacto e homogéneo.

A pintura apresenta uma grade extensível, em madeira de pinho.

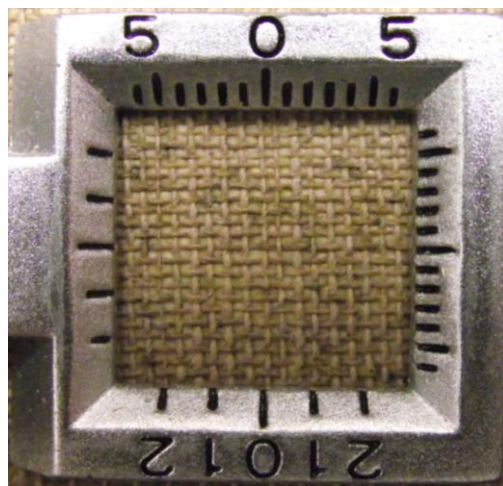


Figura 88 – Aspeto da tela utilizada como suporte da pintura em estudo.

3.3.3.2. Superfície

No geral, sobre fina camada de preparação branca existe uma fina camada de tinta a óleo, embora possamos encontrar zonas com maior espessura. Existência de áreas onde a aplicação de tinta foi reduzida, deixando observar o suporte e o desenho preparatório da obra, a lápis.

A tinta no geral, tem um aspeto homogéneo e plástico, sem aglomerados ou outros aditivos. Apresenta um acabamento mate.

A mistura cromática é realizada na paleta principalmente, tendo por base os tons pastel. A representação é elaborada com linhas pouco definidas e contrastes de luz.

3.3.3.3. Moldura

Moldura em madeira de formato retangular, com dimensões de 1235 x 750 x 50 mm.

Com acabamento metalizado dourado envelhecido e de aspeto mate.

A folha metalizada não parece ser folha de ouro verdadeiro, devido ao seu aspeto pouco brilhante e por causa das irregularidades, embora se note a aplicação da folha metálica.

O bolo da Arménia é de cor ocre e assenta sobre uma espessa camada de preparação branca.

3.3.4. Intervenções posteriores à execução

Mais uma vez, na pintura estudada, não foi observável qualquer tipo de intervenção posterior à sua execução, podendo isto também estar relacionado com o facto de a obra ser relativamente recente.

A moldura, como material mais exposto, apresenta já algumas intervenções posteriores à sua execução. Uma delas foi o preenchimento de lacunas ao nível do suporte com pastas de preenchimento de cor amarelada (figura 89), esta aplicação é visível no elemento inferior e no da esquerda (ponta inferior).

Observam-se orifícios que se encontram um pouco a cima de meio, nos elementos laterais, onde anteriormente deveriam ter estado aplicados elementos que serviriam para sustentação da obra.

Os preenchimentos de suporte que reconstituíram elementos perdidos, foram posteriormente pintadas, repintando as áreas adjacentes com purpurinas douradas. Este repinte²⁶ estendeu-se a outras zonas onde existiam lacunas na policromia, como por exemplo nos cantos esquerdos (figura 90), na zona lateral perto do canto superior direito e ligações dos cantos internos da moldura. É de referir que estes repintes foram aplicados diretamente sobre o suporte onde existiam lacunas de menores dimensões na policromia.

No canto superior esquerdo foi aplicado a pincel, um produto com aspeto semelhantes à preparação branca tradicional.



Figura 89 – Aplicação de pastas de preenchimento, no elemento inferior.



Figura 90 – Aspeto de repinte com purpurinas.

²⁶ Parte da pintura que cobre uma outra original. Os repintes podem ocorrer por acções de intervenção posterior na obra derivadas de critérios estéticos ou iconográficos. São sempre posteriores à finalização da obra, distinguindo-se por isso dos arrependimentos e alterações efectuados pelo próprio autor, e também se diferenciam dos retoques, colocados em regiões de falta de pintura pelas acções de conservação e restauro (CAETANO, 2007, p. 106).

3.4. Diagnóstico

O principal dano que afeta esta obra (rasgão central) foi causada por um acidente mecânico, devido a incorretas condições de acondicionamento. Utilizando-a como exemplo, percebemos que acidentes como este, podem acontecer a qualquer momento, tornando as obras por vezes irreparáveis. Por isso, é fundamental organizar muito bem as reservas onde são guardadas as obras.

3.4.1. Suporte

Todos os suportes que podem ser utilizados em pintura possuem características vantajosas e desvantagens específicas a cada um, reagindo assim de forma diferente ao meio que o envolve. Neste caso a utilização de tela como suporte, tornou-o mais sensível aos possíveis acidentes mecânicos.

Por esta razão ao nível do suporte, o dano que mais se destaca é o rasgão de grandes dimensões em forma de L ao centro da tela, como se pode ver na figura 91. Este foi, como a própria diretora do museu referiu, fruto de um acidente interno na reserva, onde a pintura estava depositada, que levou a que uma pintura de grandes dimensões caísse sobre ela. Em consequência das grandes tensões causadas na tela, observamos em redor do rasgão uma fragilização dos fios desta.

Também se observam pequenas lacunas, localizando-se uma na margem superior ao centro e outra na margem lateral direita (figura 92). Embora não se tenha conhecimento do que as provocou, observando o seu aspeto e localização, podemos supor que alguns dos elementos metálicos que fixam a tela à grade, estiveram na origem dos danos.

No processo natural de envelhecimento da tela, ela tem tendência a perder alguma elasticidade, tornando-se menos resistente às deformações. Esta característica é visível no suporte da pintura em estudo, onde são observados enfolamentos, principalmente a partir dos cantos superiores e junto à margem inferior, desconhecendo-se se são só consequência do acidente ou se já existiriam antes e se, em caso afirmativo, terão sofrido ou não agravamento de deformação. Podemos observar que existe uma alteração da esquadria da pintura, que levou a que as tensões fossem distribuídas de forma desigual pelo suporte. Diretamente relacionado com o dito acidente, também observamos vincos bem definidos na zona central da tela, junto ao rasgão (figura 91).

Pelo verso da pintura são visíveis vários tipos de manchas no suporte. Umas nas margens da tela, manchas de óxidos, provocadas pelos elementos metálicos oxidados que fazem a ligação entre a moldura e a pintura. Outras de tons acastanhados no centro da mesma, parecem ser marcas de escorrências. Encontramos também manchas de cor escura e origem desconhecida, um pouco por toda a superfície, principalmente nas zonas perto das margens. E na zona superior são visíveis manchas de cor branca e aspeto circular, supondo-se que a sua origem tenha sido o excesso de humidade (ver mapeamentos em anexo).

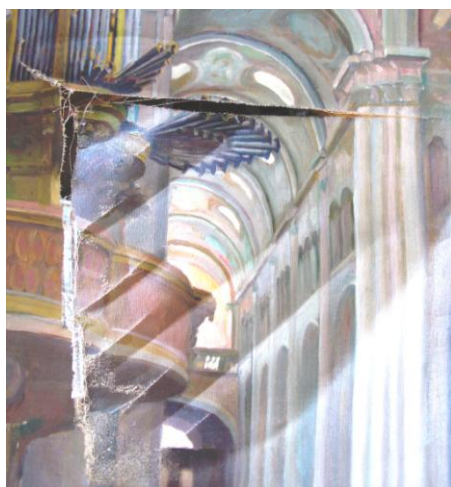


Figura 91 – Aspeto do rasgão de grandes dimensões localizado no centro da tela e dos vincos provocados pelo acidente mecânico.



Figura 92 – Pequena lacuna ao nível do suporte.

Quanto à tela, e por último, são observadas sobre ela algumas poeiras depositadas.

Na grade de sustentação podemos apresentar como danos e patologias principais, o facto de não possuir a esquadria correta, de faltar-lhe a travessa central, a ripa superior estar virada ao contrário e apresentar por toda ela, vestígios de ataque xilófago aparentemente inativo.

3.4.2. Camadas Superficiais

As camadas de preparação e pictórica, à exceção da zona circundante ao rasgão, apresentam no geral uma boa adesão entre elas e entre o suporte, uma boa flexibilidade e boas características óticas.

No entanto, as zonas circundantes ao rasgão e correspondentes aos vincos, apresentam lacunas nos estratos preparatório e pictórico com diferentes níveis de profundidade. Nestas zonas e, especialmente, naquelas que sofreram fricção, também é possível observar que as camadas se encontram destacadas ou em risco de destacamento (figura 93). Este dano teve origem no suporte, que ao ser pressionado aumentou o espaçamento entre os fios da teia e da trama, refletindo-se isso no destacamento das camadas superficiais que não conseguiram acompanhar estes movimentos.

Na zona inferior da tela observa-se uma fina rede de estalados (observável na figura 94), esta concentra-se exclusivamente nesta zona, não coincidindo com aplicação de materiais ou técnicas distintas do resto da obra, no entanto a ela corresponde uma deformação ligeira do suporte.

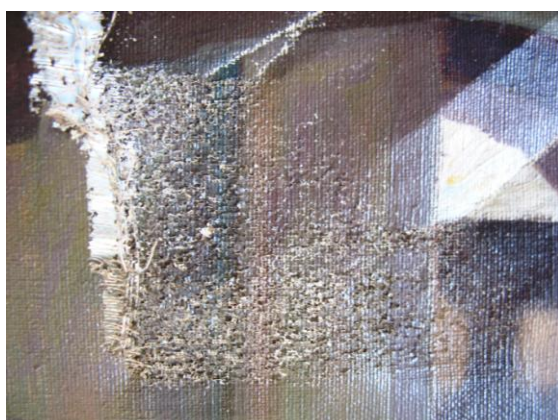


Figura 93 – Camadas superficiais em destacamento ou risco de destacamento, nas zonas circundantes ao rasgão.

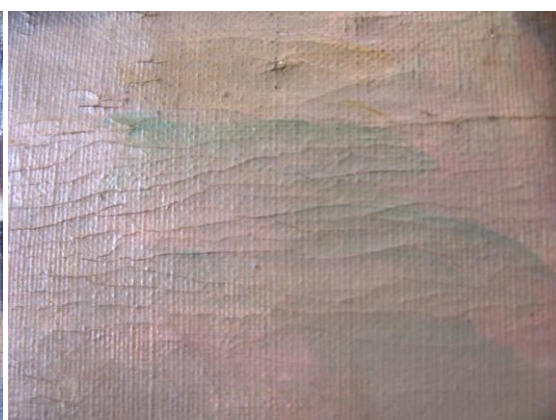


Figura 94 – Aspeto da rede de estalados, na parte inferior da pintura.

Embora a pintura não apresente uma camada de proteção uniforme, como aliás se pode confirmar na fotografia com radiação de UV, havendo zonas onde esta é inexistente ou quase. Porém, nos locais onde a camada de proteção é mais espessa, apresenta-se alterada, adquirindo uma tonalidade acinzentada que confere à pintura um aspeto manchado.

Por toda a superfície pictórica são visíveis poeiras e alguma sujidade aderente.

3.4.3. Moldura

Pela descrição das intervenções posteriores à execução encontradas na moldura, podemos depreender que ela será possuidora de um número mais elevado de danos e patologias do que a pintura propriamente dita.

Começamos então pelo suporte, este apresenta pelo verso, lacunas com origem em aplicação de elementos metálicos de fixação e de suporte. Apresenta ainda desarticulação entre os diferentes elementos que compõem a moldura o que se reflete nos cantos com juntas abertas.

Quanto à policromia, observamos a existência de lacunas a nível da camada preparatória, especialmente nos cantos inferiores, nos frisos centrais da moldura e na zona posterior do lado direito, provocadas por tensões mal geridas e possível manuseamento incorreto ou falta de corretas condições ambiente. Na superfície, encontramos lacunas na folha metálica, provocadas por abrasão mecânica. É ainda visível que um pouco por toda a frente da moldura e especialmente nas áreas mais expostas, existe um elevado risco de destacamento da policromia, como se pode observar por exemplo na figura 95.

A folha metálica é salpicada por manchas de cor preta (figura 96), de contornos circulares e de pequenas dimensões, especialmente nos elementos laterais, estas manchas poderão corresponder a pontos de oxidação da folha metálica. Ainda são visíveis manchas provocadas por escorrência de algum produto de cor acastanhada, no canto superior esquerdo. Analisando a cor castanha de tonalização aplicada na madeira do verso e o aspeto da existente na mancha do referido canto, pensamos que pode ser o mesmo produto.

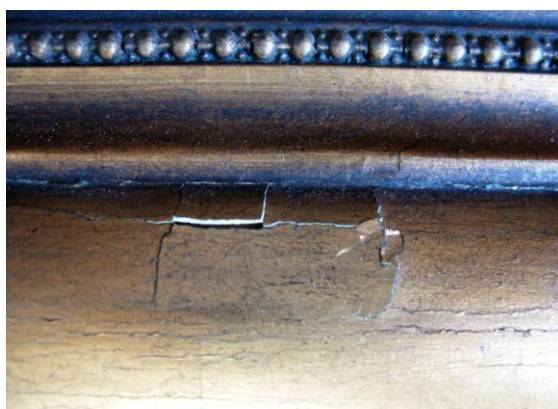


Figura 95 – Risco de destacamento da Policromia.



Figura 96 – Superfície metálica salpicada de manchas negras.

Por último é visível no verso, uma grande quantidade de poeiras e na folha metálica alguma sujidade generalizada.

3.5 Proposta de tratamento

3.5.1 Objetivos e princípios

O principal objetivo desta intervenção será o tratamento do rasgão central que fragilizou o suporte e as camadas superficiais, criando interferência na leitura da obra. Atendendo a este facto o tratamento realizado não será somente conservativo, mas também de restauro.

3.5.2. Pintura

Uma vez que a camada pictórica no geral, ainda possui todas as características elasticidade e resistência que normalmente a caracterizam, e como será impossível tratar o suporte sem retirar a pintura da moldura, o tratamento começará pelo desemolduramento desta.

Em seguida, será realizada a fixação da camada cromática em risco de destacamento, restituindo deste modo a aderência das camadas de preparação e pictórica ao suporte.

Para se conseguir dar continuidade ao tratamento da pintura e da própria grade, será necessário desengradar a pintura. Neste caso optou-se pela sua remoção por dois motivos principais, por um lado porque a própria grade sofria de certos danos e patologias que requerem um tratamento adequado, e por outro lado esta já não estava a realizar as funções para o qual tinha sido criada, causando mais tensões desnecessárias à pintura.

Ao desengradamento seguir-se-á a limpeza mecânica do verso da pintura, pois nos locais onde existe contacto com a grade apresenta muita sujidade depositada.

Quando o suporte estiver limpo, será realizada a sua planificação pontual, que incluirá a planificação de bandas e enfolamentos. Por esta altura também irá realizar o tratamento do rasgão, unindo e refazendo novamente o tecido. Como a tela é fina, o rasgão é de grandes dimensões e as margens se encontram fragilizadas, irá ser realizado o reforço destas áreas, de modo a conferir mais resistência ao suporte.

Quando o tratamento do suporte estiver concluído, passaremos à limpeza da superfície pictórica com solventes para remoção de sujidade aderente e verniz envelhecido.

Uma vez que as dimensões e aspeto do rasgão central assim o exigem, será feito o preenchimento e texturação de lacunas ao nível da camada de preparação.

Depois realizado o engradamento da pintura, proporcionando-lhe a tensão correta que facilitará a continuação da intervenção, esta será seguida da reintegração cromática de lacunas. A reintegração que seguirá uma técnica diferenciada, neste caso e tendo em conta que as finas camadas de preparação e pictórica refletem a textura da tela, será utilizado o *tratteggio Rigatino*²⁷.

Para terminar, será aplicada sobre a camada pictórica uma camada de proteção final e posteriormente realizado o emolduramento da pintura.

O **tratamento da grade** consistirá em primeiro lugar pela sua limpeza mecânica, seguido do tratamento curativo e preventivo contra os insetos xilófagos. Depois será virada da forma correta a travessa superior, novamente aplicada a travessa de reforço central e por fim, inseridas cavilhas de aperto.

3.5.2. Moldura

Neste caso a moldura que acompanha a pintura, também passará por um tratamento de conservação e restauro. Para tal, iremos começar pela fixação da policromia, uma vez que esta se encontra em risco de destacamento. Em seguida faremos a remoção de algumas intervenções anteriores, em concreto, repintes com purpurinas que desvirtuam o aspeto geral da moldura.

Tratando do verso em concreto, começaremos por lhe realizar uma limpeza superficial de poeiras e outra sujidade e um tratamento preventivo da moldura com antifúngico.

Depois e passando para o tratamento da policromia, será realizada a limpeza com solventes da folha metálica, atenuando um pouco as manchas que se encontram pela sua superfície e para remoção de alguma sujidade um pouco mais entranhada.

²⁷ Técnica de reintegração diferenciada que consiste na aplicação de traços na vertical. As cores são utilizadas puras, misturando-se ao nível do olho do observador.

Depois será realizado os preenchimentos a nível da camada de preparação que serão nivelados, tendo em conta o aspeto e textura da folha metálica à sua volta.

Em seguida será realizada a reintegração cromática seguindo o método mimético. Por fim aplicaremos uma camada de proteção final.

3.6. Intervenção realizada

3.6.1. Pintura

Quando se chegou à fase de intervenção da pintura, já se possuía elementos elucidativos dos materiais utilizados e qual a sua reação às condições externas. Conhecia-se a história da pintura e qual o seu percurso até ter dado entrada no DCR-IMC. Com base em todo o conhecimento adquirido, depois de determinados os objetivos do tratamento e o que é necessário fazer para os alcançar, deu-se início à intervenção de conservação e restauro.

Mas antes de realizado qualquer tratamento, começou-se por efetuar um teste de resistência dos pigmentos, teste especialmente importante, uma vez que a pintura não possuía uma camada de verniz homogéneo que a protegesse. Depois de realizado o dito teste, realmente percebeu-se que devido à fina ou inexistente camada do verniz e ao aglutinante utilizado pelo pintor, os pigmentos eram facilmente removíveis.

Visto o suporte ser fibra de algodão, material extremamente sensível às flutuações de humidade, também foi imprescindível a realização da prova de humidade, porém pela facilidade de aplicação, esta só foi realizada depois de desengradada a pintura

Como foi referido na proposta de tratamento, começou-se pelo desemolduramento da pintura. Esta tarefa foi executada tendo atenção à forma como se apoiava a tela à volta do rasgão, para não provocar mais tensões no suporte, não reforçar os vincos e precaver os destacamentos das camadas pictóricas. Uma vez que os pregos que fixavam a pintura à moldura eram finos, não sofriam oxidação e não eram em quantidade exagerada, a sua remoção foi fácil.

Primeira planificação

Depois de desemoldurada a pintura, para se perceber até que ponto é que a elasticidade e flexibilidade do suporte e das camadas superficiais tinham sido afetadas e para se proporcionar uma superfície mais plana para os próximos tratamentos, realizou-se uma primeira planificação. Esta só foi possível porque a camada pictórica não apresenta relevos acentuados de tinta que a operação de planificação pudesse por em risco.

Nesta planificação e visto que o objetivo era perceber como os materiais reagiam à pressão, utilizaram-se unicamente pesos. Assim, a pintura foi colocada com a camada pictórica sobre uma superfície lisa e limpa, aplicou-se sobre ela folhas de papel de silicone e por último os pesos. Estes por sua vez, tinham as mesmas dimensões e peso entre si, característica importante porque desta forma a pressão é distribuída uniformemente por toda a superfície.

Fixação

Quando se retiraram os pesos, observou-se que a tela estava mais planificada, conferindo deste modo uma superfície mais regular às camadas de preparação e pictórica. Assim, decidiu-se avançar neste momento para a fixação dessas camadas superficiais nas zonas circundantes ao rasgão. O seu principal problema era a falta de adesão entre o suporte a camada de preparação, visto que entre a camada pictórica e a de preparação esta era correta. Este dano teve origem como já foi referido, na distensão da tela quando sofreu o acidente mecânico, não sendo esta distensão acompanhada pelos estratos superiores.

O processo de fixação consistiu em reposicionar cada fragmento das camadas superficiais no seu devido lugar, com ajuda de pinças, prospectores e lupa. Depois de reposicionado era-lhe aplicado o adesivo com ajuda de um pincel fino. O adesivo selecionado para este caso foi o Gelvatol®²⁸ esta escolha esteve relacionada com as características da pintura e do próprio adesivo, como por exemplo o facto de não deixar brilho, o que era desejável uma vez que a pintura tinha um acabamento semi mate, não interferir com outros adesivos, ser resistente e flexível, não ter tendência a amarelecer quando envelhece, poder ser ativado a frio ou a quente). Assim, assegurou-se a sua

²⁸ Álcool Polivinílico. Resina sintética derivada do acetato de polivinilo. Solúvel em água e álcool etílico (www.fenixrestauro.pt/).

penetração até ao suporte e diminuiu a possível criação de tensões entre os diferentes materiais.

Desengradamento e limpeza mecânica

Em seguida e utilizando sempre uma superfície lisa e limpa, sobre a qual foi colocada a pintura com o verso para cima, realizou-se o seu desengradamento. Este processo consistiu simplesmente em separar a tela do suporte que a mantinha tensa, a grade de sustentação.

O processo de desengradamento teve de ser efetuado muito calmamente, pois o suporte nas zonas de contato com a grade, revelava-se bastante frágil. Esta fragilidade estava relacionada com a fina espessura da tela e com o facto de não estar reforçada com uma camada pictórica.

Quando se removeu a grade, realizou-se a limpeza mecânica do suporte, especialmente nas zonas que antes estavam tapadas por esta e que apresentam muita sujidade depositada.

Planificação

Uma vez que a planificação do suporte e o tratamento do rasgão, têm como objetivo, criar novamente um suporte estável para receber as camadas superficiais serão os dois desenvolvidos no mesmo tópico.

Entre as duas frentes de atuação, decidiu-se começar pela planificação do suporte. O que irá facilitar o próprio tratamento do rasgão. Antes de se fazer a planificação, que seria quase geral, realizou-se então o teste de resistência à humidade e ao calor na pintura para se perceber qual sua reação a estes.

A planificação foi realizada, humedecendo superficialmente e muito ligeiramente as zonas da tela onde se encontravam as deformações, passando-lhe o ferro quente por cima (a temperatura do ferro foi a mesma que a utilizada para a fixação), é de referir que sobre a pintura estava sempre colocada uma folha de silicone, não se correndo assim o risco de ela colar a alguma superfície. No caso dos vincos e por causa da sua orientação, este processo foi realizado com a camada cromática virada para cima deixando-se arrefecer com pesos por cima.

Quanto ao tratamento do rasgão, como adesivo utilizou-se acetato de polivinilo pouco diluído em água desionizada. A utilização deste adesivo proporcionou resistência ao suporte, pois o rasgão ainda tinha em média 1 cm de largura, ao mesmo tempo que lhe dava a meabilidade necessária para acompanhar os seus movimentos.

A suturação do rasgão consistiu na reconstrução da tecelagem da tela (figuras 97 e 98), utilizando os fios existentes. Neste processo bastante moroso, socorremo-nos de objetos específicos para este fim. Nos locais onde não haviam fios suficientes, foram inseridos outros que sobravam de outros locais. Há que referir, que o objetivo principal deste processo passava não só por criar a continuidade do suporte, mas também conferir-lhe uma textura semelhante ao original, uma vez que as camadas de preparação e cromática eram finas e refletiam essa textura.

O processo de colagem do rasgão consistia na tecelagem da tela pouco a pouco, aplicando-lhe o adesivo e deixar secar com pesos por cima, deste modo para além de se garantir que os fios não saiam do lugar, distribuía-se mais uniformemente o adesivo e proporcionava-se uma melhor planificação.

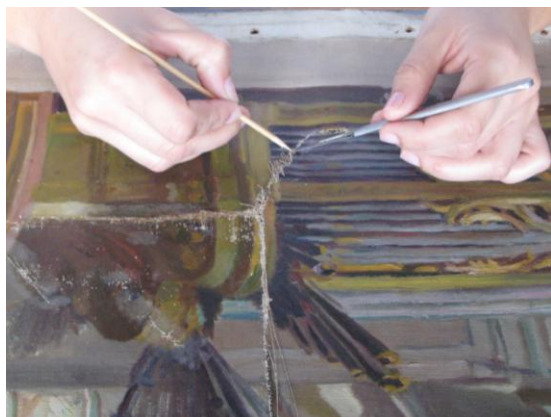


Figura 97 – Processo de tecelagem dos fios soltos do rasgão.



Figura 98 – Pormenor da tecelagem dos fios.

Limpeza da camada pictórica com solventes

Estabilizado o suporte, o tratamento seguinte foi a limpeza da camada pictórica com solventes. Houve a necessidade de esta ser realizada, para remoção de alguma sujidade depositada e da irregular camada de proteção que a pintura apresentava, que conferiam um aspeto manchado à pintura.

Então depois de se ter conhecimento da fragilidade dos materiais utilizados na obra, optou-se por uma mistura de álcool etílico, cuja função era a remoção do verniz, *White Spirit* que distribui e atenua a atuação do álcool etílico e isoctano que proporciona uma rápida evaporação dos solventes, reduzindo assim consideravelmente o seu poder de retenção. Esta mistura tinha de proporções 1:4:5, seguindo a ordem de referência dos produtos.

Mesmo assim, a limpeza foi feita muito rapidamente e sem insistir, com exceção de pontos onde havia depósitos de verniz.

Reforço de zonas fragilizadas

Áreas fragilizadas como o próprio nome indica, são os locais onde o suporte se encontra menos estabilizado, são os pontos onde a tela cedia se lhe fossem aplicadas demasiadas tenções.

Neste caso, esses pontos são as bandas da tela, o rasgão, as duas pequenas lacunas ao nível do suporte e os vincos. Começamos por aplicar Mowillit® no verso dos locais a reforçar, com um pincel, muito superficialmente e sem querer impregnar em profundidade para não criar nenhum tipo de marca.

Pelo verso destas zonas fragilizadas ainda foi aplicado como reforço, papel japonês que já é comercializado com uma fina película de adesivo acrílico (figura 99), este produto é especialmente utilizado no tratamento de livros. Tem como vantagem a facilidade de aplicação e de remoção, pois não existe penetração do adesivo nos materiais. O papel japonês foi aplicado de forma cruzada para se tornar mais resistente, como se pode ver na figura 100.



Figura 99– Película de papel japonês com adesivo acrílico.



Figura 100 – Aspeto do rasgão depois de reforçado pelo verso.

Preenchimento e texturação de lacunas ao nível da camada de preparação

Pelas dimensões da lacuna provocada pelo rasgão, será pertinente a aplicação de pastas de preenchimento nas lacunas ao nível da preparação. Esta aplicação foi realizada pelos mesmos motivos e à semelhança do caso anterior (pintura *A Vaca*), utilizando Modostuc® com adição de um biocida. Aplicou-se diluído e com pincel fino (figura 101), nas pequenas lacunas correspondentes aos vincos ou nas zonas circundantes ao rasgão. Na lacuna correspondente ao rasgão a aplicação da massa foi mais fácil porque já foi realizada com espátula.

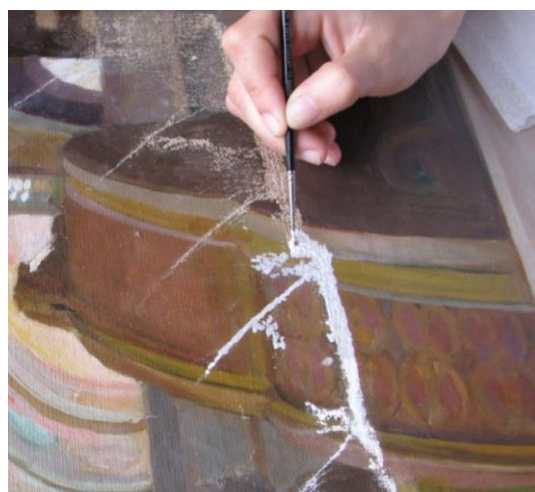


Figura 101 – Aplicação de pasta de preenchimento.

Ao mesmo tempo que se ia aplicando a massa, fazia-se logo a sua texturação, visto que o objetivo era conferir o aspeto da tela à preparação, bastou só enquanto esta estava húmida, fazer-lhe finos e leves traços. Onde existiu necessidade fez-se também o seu nivelamento.

Engradamento

Por esta altura e com o tratamento da grade terminado (apresentado mais à frente), voltou-se a engradar a pintura.

Neste procedimento, recolocou-se a tela sobre a grade original, fazendo-se coincidir as anteriores marcações dos cantos da tela com os da grade. A união da tela à grade foi realizada por meio de agrafos inoxidáveis.

Reintegração cromática

Sendo a camada cromática da pintura, no geral, composta por finas camadas de tinta e o rasgão central abranger partes importantes da composição, foi fundamental a sua reintegração cromática.

Atendendo à textura da obra, que reflete a tecelagem da tela, o tipo de reintegração que melhor se adaptava a este caso, foi o *tratteggio rigatino*.

Nesta pintura e á semelhança ao caso estudado anteriormente, também se começou por aplicar uma base a têmpera com tons mais frios e claros circundando as lacunas (figura 102). De seguida aplicou-se à trincha uma primeira e fina camada de verniz de retoque sintético.

Sobre esta camada de verniz, foi realizada a finalização da reintegração cromática, neste caso também foram aplicados pigmentos sintéticos aglutinados em verniz de retoque (figura 103).



Figura 102 – Lacuna só com aplicação de bases.



Figura 103 – Lacuna na fase da reintegração com pigmentos.

Camada de proteção

Por fim, foi realizada a aplicação da camada final de proteção. Como a pintura tem naturalmente um aspeto semi mate, foi feito um envernizamento com essas características, nomeadamente o verniz sintético *Vernis à Retoucher*® conjugado com *Vernis Mat*.

O último procedimento no tratamento da pintura em estudo foi o emolduramento da pintura, onde foram aplicados os mesmos materiais e procedimentos que no caso anterior.

Tratamento da grade

O tratamento da grade de sustentação é fundamental para o equilíbrio físico da pintura tentando-se conservar as originais, só sendo substituídas quando estas colocam em causa a estabilidade da obra.

Neste caso interveio-se a original. Para tal, quando se removeu a pintura, começou-se por realizar uma limpeza mecânica da grade, pois ela possuía muita sujidade entranhada nas zonas menos visíveis. Em seguida, realizou-se o seu tratamento curativo e preventivo contra insetos xilófagos, uma vez que possuía indícios de ataque.

Os restantes tratamentos foram realizados na oficina especializada de marcenaria do IMC, consistindo na recolocação da ripa superior na posição correta, aplicação da travessa central, restituição da esquadria e aplicação das cavilhas de aperto que entretanto se tinham perdido já antes da entrada da peça para tratamento.



Figura 104 – Aspeto da pintura depois de terminada a intervenção de conservação e restauro.



Figura 105 – Verso da pintura depois de terminada a intervenção de conservação e restauro.

3.6.2. Moldura

O tratamento da moldura iniciou-se com a sua limpeza mecânica. Sendo realizada especialmente pelo verso, onde estava acumulada mais sujidade. Esta foi seguida pelo tratamento preventivo inseticida.

Uma vez que existia risco de destacamento da policromia porque a preparação se encontrava descoesa, começou-se então por realizar a sua fixação. Esta foi efetuada com Acetato Polivinílico diluído em água desionizada, aplicado com seringa diretamente na camada preparatória, deixando-se absorver e aplicando novamente quando fosse necessário. Em seguida, colocavam-se pesos de areia (sacos de tecido com areia no interior), que faziam com que os estratos voltassem ao local.

Quando se conseguiu estabilizar a policromia, removemos os repintes dourados e as massas aplicadas num restauro, que já não estavam a cumprir a sua função. O repinte foi removido com Tolueno + DMF²⁹ (75:25).

Seguiu-se uma ligeira limpeza superficial da folha metálica, neste caso também se utilizou saliva pelo mesmo motivo apontado para o caso anterior. Visto que os cantos da moldura possuíam grandes fendas entre os elementos, fruto da diferença de comportamento dos materiais, aplicou-se balsa nas referidas zonas de união.

Em seguida aplicou-se pasta de preenchimento nas lacunas ao nível da camada de preparação e fez-se o respetivo nivelamento. Seguido da reintegração cromática, que analisando as grandes dimensões das lacunas e a textura da obra, optou-se pela sua reintegração mimética.

²⁹ Dimetilformamida – $\text{OCN}(\text{CH}_3)_2$. Amida muito toxica e polar, mas pouco volátil. Utilizada como solvente forte na forma de decapante, para remoção de repintes (CALVO, 1997, p. 78).

Conclusão

O estágio realizado foi bastante enriquecedor, uma vez que para além do desenvolvimento da vertente mais prática e técnica do estudo, diagnóstico e tratamento de pinturas. Envolveu um trabalho de pesquisa sobre as brigadas móveis de restauradores, que tendo sido criadas nesta instituição têm um papel fundamental na salvaguarda do património artístico nacional.

O tema das brigadas móveis de restauradores, pareceu-nos interessante pela pouca informação existente sobre ele e porque, como já foi referido, uma das obras em estudo entrou no DCR-IMC por esta via.

No entanto ao longo do trabalho realizado sobre este tema, foi possível tirar algumas conclusões, como por exemplo o facto das brigadas móveis de restauradores serem uma iniciativa única a nível nacional, confere-lhes a possibilidade de terem um papel fundamental na continuação da avaliação e inventariação das obras de arte em Portugal, não só em igrejas e capelas como nos próprios museus, que muitas vezes têm em reserva muitas peças que ainda não foram devidamente estudadas.

Este tipo de iniciativas são fundamentais para auxiliar por exemplo, em casos de roubo, em que muitas vezes não se conseguem reaver as peças porque não estavam inventariadas, sendo impossível a sua identificação.

Poderiam ser utilizadas de uma forma mais ativa na consciencialização da população para a importância de preservação dos bens culturais e como forma de divulgação da pesquisa e do trabalho realizados a nível da conservação e restauro em Portugal.

As brigadas poderiam ser utilizadas como a base para um conhecimento técnico e artístico rigoroso das obras espalhadas pelo território nacional. Neste ponto seria importante a interação, que poucas instituições se podem orgulhar de ter, entre o DCR-IMC e o LJF vocacionado para o estudo de bens culturais. Desta interação poder-se-ia criar uma base de dados onde tanto os historiadores de arte, os cientistas, os conservadores restauradores e outras pessoas interessadas encontrassem informação útil e objetiva sobre as obras que procuram.

Desenvolvido este tema e passando para as obras em particular. O facto das duas pinturas em estudo serem de uma época mais recente (século XX), proporcionou a oportunidade de se estudarem os materiais e as técnicas utilizados nesta altura. Sendo um desafio pela forma como estes novos materiais reagem às condições ambiente e aos tratamentos.

A intervenção de conservação e restauro das obras foi bastante abrangente, uma vez que os danos e patologias encontrados nelas eram bastante distintos. Se por um lado a pintura *A Vaca*, apresentava problemas especialmente a nível das camadas superficiais. Na pintura *Interior da Sé de Lisboa*, eram visíveis danos especialmente a nível do suporte. Sendo o tratamento aplicado bastante distinto entre elas, levou-nos a uma interiorização de novos conhecimentos práticos. Esta aprendizagem de novos conhecimentos só foi possível com o acompanhamento de profissionais com reconhecida experiência e com a envolvimento de uma instituição como o IMC.

Bibliografia

AMEAL, João - *História de Portugal* – IV Edição. Livraria Tavares Martins. Porto. 1958.

BOUCHER, François; *histoire du costume en occident des origines à nos jours*; Flammarion; Paris, 2008.

BRANDI, Cesare – *Teoria del restauro* / Cesare Brandi – [S.1] ; Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

CARR-GOMM, Sarah; *A linguagem secreta da arte, a explicação dos códigos e símbolos cifrados na pintura ocidental*; Editorial estampa; Lisboa, 2003.

CAETANO, Joaquim Oliveira; *Normas de inventário pintura, artes plásticas e artes decorativas*; Instituto dos Museus e da Conservação, 1ª Edição, DPI Cromotipo, novembro, 2007.

CATELLANI, Regina Maria; *Moda ilustrada de A a Z*; Editora Manole, Brasil, 2003.

CALVO, Ana; *Conservación y Restauración de pintura sobre lienzo*; Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.

CALVO, Ana; *Conservación y restaración, materiales, técnicas y procedimientos da la A a la Z*; Ediciones del Serbal; Barcelona, 1997.

COUTO, João; *Brigadas de Restauradores, I reunião dos conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais Setembro de 1960*; Museu de Grão Vasco, separata de Viseu 1960.

CRUZ, António João; *Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau*, (pp 385-406); Revista ARTIS, nº7-8-2009, Faculdade de Letras de Lisboa.

D'OREY, Leonor; *Cinco Séculos de Joalheria*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; Instituto Português de Museus, Londres 1ª edição 1995.

FERREIRA, Carlos – Antero; *Academia de belas-artes, da fundação aos novos académicos*; alocução proferida em Lisboa, na academia de belas artes em sessão extraordinária de receção a novos académicos, 26 de Outubro de 2004; tiragem de 150 exemplares; oficinas de artes gráficas Barbosa & Xavier, Lda. – Braga.

FRANÇA, José-augusto; *A Arte em Portugal no século XIX*, Vol. 1; Bertrand Editora; 3ª edição, Venda Nova, abril 1990.

FRANÇA, José-augusto; *A Arte em Portugal no século XIX*, Vol. 2; Bertrand Editora; 3ª edição, Venda Nova, abril 1990.

FRANÇA, José-augusto; *A Arte em Portugal no século XX, 1911-1961*; Livros Horizonte; 4ª edição, fevereiro 2009.

GETTENS, Rutherfor e STOUT, George L. – *Painting Materials – A short encyclopaedia*, Dover Publications, Inc.; New York, 1996.

GÓMES, M^a. Luisa; *La restauración Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*; Cuadernos Arte Cátedra, 3ª edición, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid, 2002.

GUIMARÃES, Fernando; *O pensamento estético em Portugal: do romantismo à atualidade*; Vol.20 Arte portuguesa da pré-história ao século XX; copyright, Fubu Editores, SA. 2009.

HENRIQUES, Paulo; *Imagens da família, arte portuguesa 1801-1992*; Museu de José Malhoa, Caldas da rainha; Comissão para o ano internacional da família, Instituto Português de Museus, 1994.

MATTEINI, Mauro e MOLES, Arcangelo; *Ciencia y restauración*; Editorial Nerea, 2001.

MATTEINI, Mauro e MOLES, Arcangelo; *La química en la restauración*; Editorial Nerea, 2001.

MELO, Maria Helena Maia e Melo; *Aspetos da pintura em Portugal na segunda metade do século XIX*; Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1955.

NOBREGA, padre Silvino Rodrigues, Francisco de Barros, Teixeira Homem; *Alves Cardoso, homenagem da povoação de Samaiões –(Chaves)*; Tipografia Gutenberg, Chaves 1930.

PACHECO, Maria Emília Vaz; *Romantismo, figuras e factos da época de D. Fernando II*; Instituto de Sintra, Sintra 1988.

PACHECO, Maria Emília Vaz; *Silva Porto e o naturalismo em Portugal*; Câmara municipal de Santarém, 1ª edição; Madeira e madeira, Lda. Santarém, 1993.

PASQUINELLI, Barbara; *Le geste et l'expression, repères iconographiques*. Guie des arts; éditions Hazan, Paris, 2006

PEREIRA, Paulo; *Arte portuguesa, história essencial; Temas e debates*, Circulo de Leitores; 1ª Edição, junho, 2011.

PINHARANGA, João; *Modernismo I: Expressão, Estilização, Disciplina*, Vol.18 Arte portuguesa da pré-história ao século XX; copyright, Fubu Editores SA 2009.

PORFÍRIO, José luís; *Da Expressão Romântica à estética naturalista: Pintura e Escultura*, Vol.15 Arte portuguesa da pré-história ao século XX; copyright, Fubu Editores, SA. 2009.

PORTUGAL. Fundação Calouste Gulbenkian; *Pintores da escola do porto Séc. XIX e XX, nas coleções do museu nacional de soares dos reis*; Galeria de exposições temporárias do museu; Of. Gráf. Manuel A. Pacheco, Lda. 1500 exemplares, Lisboa, setembro 1983.

PORTUGAL. *Arte Portugués, Pintura y Escultura del Naturalismo a nuetros Dias*; secretariado Nacional de Información e Fundación Caloustre Gulbenkian; Casón del Buen Retiro, Madrid, Abril – Maio, 1968.

RÉAU, Louis; *Iconografia de la biblia, nuevo testamento*; Vol. 2 Iconografía del arte cristiano; ediciones del serbal, 3ª edición, Barcelona, 2008.

RÉAU, Louis; *Iconografia de los santos de la A a la F*; Vol. 3 Iconografía del arte cristiano; ediciones del serbal, 2ª edición, Barcelona, 2000.

RÉAU, Louis; *Iconografia de los santos de la G a la O*; Vol. 4 Iconografía del arte cristiano; ediciones del serbal, 2ª edición, Barcelona, 2001.

RÉAU, Louis; *Iconografia de los santos de la P a la Z*; Vol. 5 Iconografía del arte cristiano; ediciones del serbal, 2ª edición, Barcelona, 2002.

RIBEIRO, Maria Aparecida; *História crítica da literatura portuguesa, Realismo e Naturalismo*, Vol. 6; Editorial verbo, Lisboa; Janeiro, 1994.

RODRIGUES, Paulo Simões; *40 anos do Instituto José de Figueiredo*;

SANTOS, Reynaldo dos Santos; *Oito séculos de arte portuguesa, história e espírito*, Vol. 1; Empresa Nacional de Publicidade; Editorial Noticias, Lisboa.

SCICOLONE, Giovanna; *Restauración de la pintura contemporânea*; Nardini Editore, 2002.

SERRAO, Vítor; *A história da arte em Portugal e a consciência do estudo e salvaguarda do património histórico-cultural*, (pp 17-20); Revista ARTIS, nº7-8-2009, Faculdade de Letras de Lisboa

SOARES, Ernesto e LIMA, H. Ferreira; *Dicionário de iconografia portuguesa*; Vol.2 Instituto para a alta cultura, Lisboa, 1948.

VILLARQUIDE, Ana; *La Pintura sobre tela II. Alteracions, materials e tratamentos*; Editorial Nerea, Barcelona, 2005.

VILLARQUIDE, Ana; *La Pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*; Editorial Nerea, San Sebastián, 2004.

THE PIGMENT COMPENDIUM - *The Pigment Compendium: a dictionary of historical pigments* / Nicholas Eastaugh; Valentine Walsh; Tracey Chaplin; Ruth Siddall. Oxford: ElsevierButterworth Heinemann, 2004.

Folhetos:

FARIA, Maria Alice; *Museu da Guarda*; instituto português do património cultural.

Exposição de quadros do pintor português Alves Cardoso, Rio de Janeiro 1928 (fotos)

Exposição de trabalhos do falecido pintor Alves Cardoso, de 12 a 20 de Fevereiro de 1944, salão Silva Porto; porto 1944; sociedade industrial de tipografia, Lda, Lisboa. (fotos)

Sociedade nacional de belas artes, decima exposição, 1913; oficina “ilustração portuguesa”, Lisboa.

Exposição de pintura de Teodósio Ferreira; Salão Silva Porto, Porto, Novembro de 1945.

Exposição de arte portuguesa dos séculos XIX e XX em coleções particulares, I – Pintores Figurativos em cinco coleções.

Internet:

<http://www.ipmuseus.pt/>

<http://museudaguarda.imc-ip.pt/pt-PT/Default.aspx>.

www.citar.artes.ucp.pt/mtpnp/

http://pt.wikipedia.org/wiki/Naturalismo_em_Portugal

<http://srec.azores.gov.pt/dre/sd/115152010600/depart/dcsh/h12ano/sec19.pdf>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cronologia_da_hist%C3%B3ria_de_Portugal

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_Novo_\(Portugal\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_Novo_(Portugal))

http://www.pitoresco.com/portugal/portugal2/alves_cardoso/alves.htm

http://www.arcadja.com/auctions/es/alves_cardoso_artur/artista/149000/

<http://centenariorepublica.pt/conteudo/22-de-fevereiro-de1910exposi%C3%A7%C3%A3o-de-pintura-de-ar-livre>.

<http://www.parlamento.pt/VisitaVirtual/Paginas/BiogAlvesCardoso.aspx>

<http://www.investincorp.com/vacleite.html>

<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/200401/200401.html>

<http://ciarteblog.blogspot.pt/search/label/Metodologia>

http://www.antichitabelsito.it/saliva_sintetica.htm

(Século nº 10 126, 22 de Fevereiro de 1910, p. 1; <http://centenariorepublica.pt/conteudo/22-de-fevereiro-de-1910-exposi%C3%A7%C3%A3o-de-pintura-de-ar-livre>).

Anexos

Referentes ao capítulo 1 - Brigadas móveis de restauradores

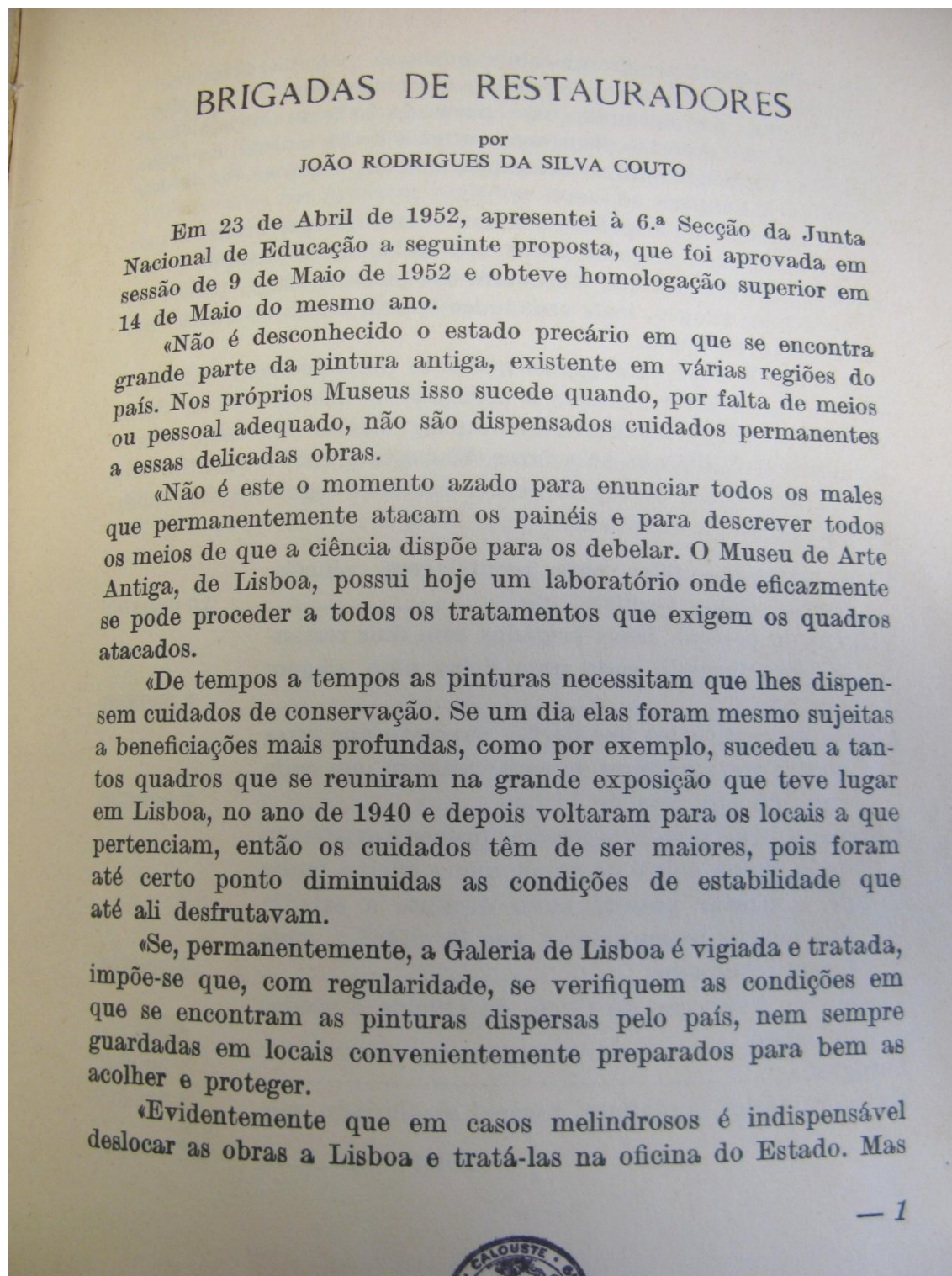


Figura 106 – Primeira página da proposta apresentada por João Couto à 6.^a Secção da Junta Nacional de Educação.

se se lhes acudir sempre que surja qualquer moléstia, atenuam-se consideravelmente os prejuízos que podem mais tarde vir a ocorrer. Antes que, por exemplo, uma parte da película cromática se destaque do suporte, pequenos vestígios desse mal já, de certo, haviam permitido que se desse pela doença e que se lhe tivesse acudido a tempo.

«A criação de brigadas de restauradores que percorram o país e procedam nos próprios locais aos trabalhos de fixação e primeiras intervenções que o restauro das pinturas exige, parece ser o meio mais pronto, mais económico e mais eficaz de atacar este melindroso problema.

«Para ocorrer às despesas que este projecto acarreta, julgamos ser necessário reforçar a dotação da oficina com a verba adiante mencionada, naturalmente insignificante se considerarmos o enorme trabalho que há a fazer. Mas esta primeira quantia seria concedida a título de experiência, e nos anos seguintes, iria sendo sucessivamente aumentada:

Para material — telas para reentelagem, pincéis, tintas, colas, vernizes, etc.	10 000\$00
Viagens do pessoal. Duas brigadas com dois restauradores fazendo cada uma delas uma viagem por ano.....	1 500\$00
Ajudas de custo para instalação, supondo que esses quatro restauradores se conservariam, em cada ano, um mês fora de Lisboa	6 000\$00
Ordenado do pessoal. É necessário prever a existência desta verba pois é de supor que a oficina tenha de contratar pessoal novo durante a estadia dos quatro restauradores nas localidades onde forem chamados	10 000\$00
Viagem de inspecção do Chefe da Oficina e ajudas do custo	2 000\$00
Fotografias	1 500\$00
Extraordinários, andaimes, pessoal assalariado, etc.	2 000\$00
<i>Total</i>	<u>33 000\$00</u>

2 —

Figura 107 – Segunda página da proposta apresentada por João Couto à 6ª Secção da Junta Nacional de Educação.

«São enormes as responsabilidades que pesam sobre todas as pessoas a quem compete velar pela conservação das pinturas que constituem parte essencial do património da nação. Como é do conhecimento dessas pessoas o estado precário em que as obras se encontram, serão naturalmente elas próprias as primeiras interessadas em procurar remediar tamanho mal. A pintura antiga e moderna que existe na província, e mesmo em bastantes locais de Lisboa, está em parte a perder-se.

Não é exagerado dispendir trinta e três mil escudos para remediar a aflitiva situação».

Se o problema for revisto, e é urgente que o seja a não ser que queiramos assistir de braços cruzados à perda do nosso património pictural, devem corrigir-se as verbas respeitantes ao custo do serviço. O aumento que haveria a propor é de tal modo insignificante em relação à importância dos fins que se pretendem atingir, que nem vale a pena apresentar razões que o justifiquem.

Figura 108 – Terceira página da proposta apresentada por João Couto à 6ª Secção da Junta Nacional de Educação.

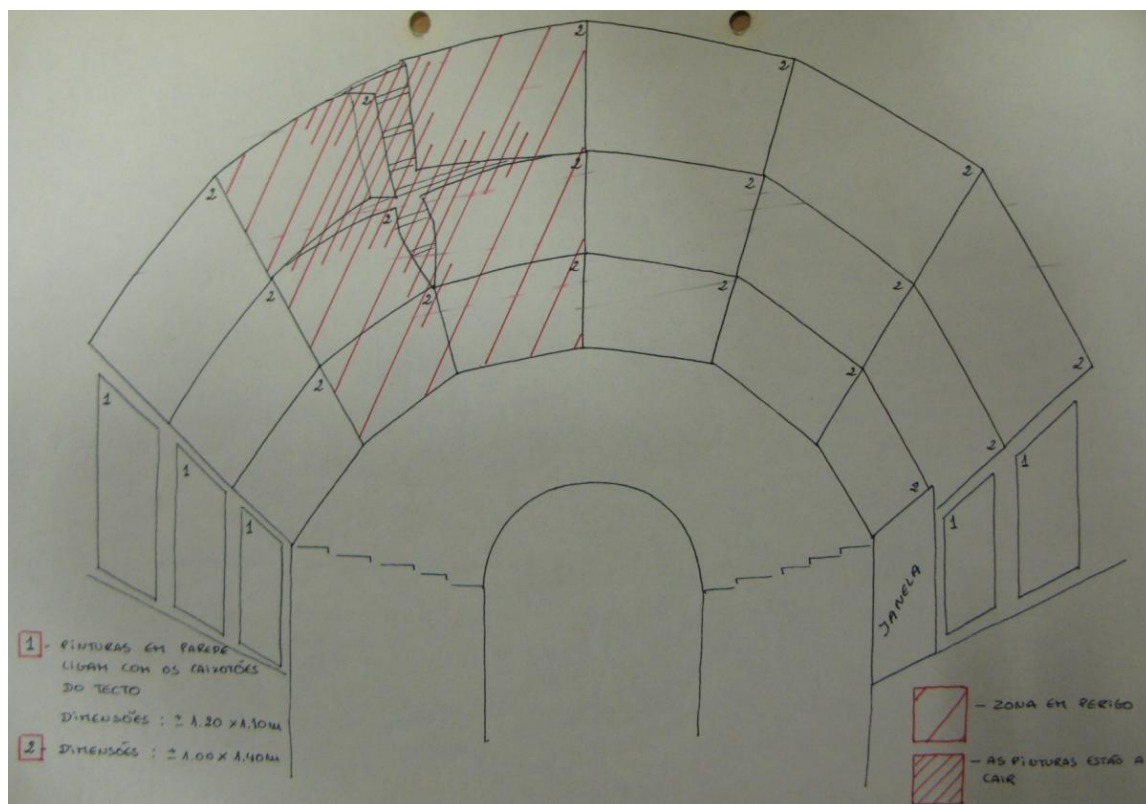


Figura 109 – Tipo de mapeamento utilizado durante uma brigada de inspeção à Igreja Matriz de Mangualde.

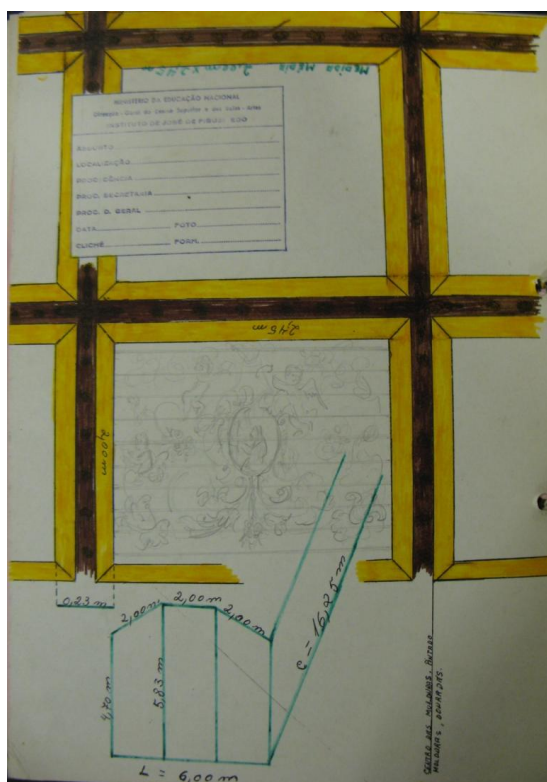


Figura 110 – Mapeamento utilizado na brigada de trabalho realizada à capela do museu de Aveiro.

Referentes ao capítulo 2 - Pintura *A vaca*

Contexto histórico

Os séculos XIX e XX em Portugal foram caracterizados por profundas alterações económicas, políticas e sociais. Estas alterações estiveram tanto ligadas à política interna como foram também o reflexo da conjuntura mundial.

Na primeira metade do século XIX, viveu-se em grande tumulto no nosso país, primeiro com as invasões francesas (1807 - 1810) que motivaram a partida da família real portuguesa para o Brasil, depois com a Guerra Civil entre 1832 e 1834 que opunha os absolutistas comandados por D. Miguel I aos liberais que apoiavam D. Pedro IV. Acabando por vencerem os liberais, mas a vitória destes não trouxe calma à política nacional. Visto que os anos seguintes foram passados em sucessivos golpes de estado, onde por um lado estava a família real a tentar reaver os seus privilégios e por outro lado estava um governo que cada vez mais marcava a sua posição.

Foi neste clima de instabilidade em que a monarquia vai perdendo os seus privilégios, que passamos para a segunda metade do século XIX. Esta é marcada pela criação do Partido Republicano em 1876 e pela crescente desacreditação dos poderes reais, principalmente depois de se perceber que o país se encontra nas “mãos dos Ingleses” quando estes na sequência do projeto *Mapa Cor-de-rosa*, fazem um ultimato a Portugal em 1890, obrigando-o a abandonar o território entre Angola e Moçambique. Sem outra alternativa o rei cede, levando ao descontentamento da população e ao aumento do número de republicanos, que assim acabam por subir ao poder (<http://srec.azores.gov.pt/dre/sd/115152010600/depart/dcsh/h12ano/sec19.pdf>).

O início do século XX foi marcado, pela entrega do governo pelo rei a João Franco em 1906, este criou um regime ditatorial que terminou em 1908 com a sua demissão na sequência do assassinato do rei D. Carlos I e o seu filho mais velho por militantes republicanos. D. Manuel II é aclamado rei, mas o seu governo dura pouco, pois logo em 1910 dá-se uma nova revolução republicana que termina na Implantação da República Portuguesa a 5 de outubro, constituindo-se o Governo Provisório a que Teófilo Braga preside. Com o fim da Monarquia Constitucional Portuguesa D. Manuel II e a sua esposa partem para o exílio em Inglaterra.

Em 1911 o Escudo passa a ser a moeda oficial portuguesa, a 21 de agosto a Assembleia Constituinte portuguesa aprova a Promulgação da Constituição da República e em 24 de agosto dá-se o início da 1ª República, sendo Manuel de Arriaga o primeiro Presidente da República (http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cronologia_da_his%C3%B3ria_de_Portugal).

De 1914 a 1918 deparamo-nos com a Primeira Guerra Mundial em que Portugal entra oficialmente em 1916, ao apreender *navios alemães nos portos portugueses, para serem colocados ao serviço da causa luso-britânica*. Ao longo dos anos o cargo de presidente da República vai passando pelas mãos de sucessivas presidências, refletindo a instabilidade com que o país se deparava, até que em 1926 um golpe de estado põe o fim à 1ª República, criando a 2ª República que se baseia num Regime Ditatorial a que se chama Estado Novo. A figura de destaque deste regime foi Salazar que em 1932 se torna Primeiro-ministro e em 1951 toma a chefia do Estado. Este regime só termina a 25 de abril de 1974 com a chamada Revolução dos Cravos.

A nível económico, o país sempre refletiu a instabilidade política e social vivida. Por um lado, vemos que na segunda metade do século XIX, os governos liberais vão tentar contrariar o fraco desenvolvimento económico nacional, tomando medidas de modernização e industrialização do país. Mas a partir de 1870 à semelhança da Europa, Portugal sofreu uma progressiva crise que se caracterizava pela *especulação financeira, grande desenvolvimento do sector bancário, sociedades anónimas e investimentos estrangeiros, quebra nas exportações, aumento do desemprego e aplicação de impostos sobre bens de consumo*. Todos estes fatores resultaram na grande crise de 1890 em que se dá a bancarrota do Estado (<http://srec.azores.gov.pt/dre/sd/115152010600/depart/dcsh/h12ano/sec19.pdf>).

O péssimo panorama económico português só voltou a dar sinais de melhoria quando Salazar tomou o poder e realizou inúmeras reformas económicas e financeiras que resultaram num equilíbrio das Finanças nacionais, no entanto e mesmo assim a economia nacional continuou a ser predominantemente rural e no geral menos desenvolvida que a dos outros países europeus.

A corrente artística – o Naturalismo

O naturalismo enquanto corrente artística nasceu em França, mais especificamente na vila de Barbizon. Pois foi nesta vila que entre 1825 e 1860-70 um grupo de talentosos pintores se isolaram da vida urbana e das normas académicas. Tinham como propósito o registo *da realidade objetiva* das cores e formas do que os envolvia, principalmente as paisagens. (livros soares dos reis) contrariando a tendência imaginativa e criativa da arte oficial da época. Associado ao realismo, abriu o *caminho para o futuro impressionismo* (http://pt.wikipedia.org/wiki/Naturalismo_em_Portugal).

Rapidamente este novo movimento se expandiu por toda a Europa convivendo com outros movimentos mais modernistas.

O Naturalismo em Portugal

No nosso país esta corrente artística foi bastante acarinhada por um público tradicionalista e nacionalista pouco aberto a mudanças.

O naturalismo Português, que perdurará até meios do século XX, teve como uma das primeiras influências, o pintor Romântico Auguste Roquemont (1804-1852). Este pintor de origem Suíça foi o responsável pelo sucesso que a região minhota alcançou na altura como modelo pictórico, sucesso este que se manteve até ao final do naturalismo. Foi pois, este pintor que criou a imagem terna e ensolarada das paisagens e das “suas gentes” (PEREIRA, 2011, p. 768) amplamente seguida por muitos outros pintores que destacavam especialmente os campos verdejantes e cheios de vida, o temperamento selvagem das praias e a simplicidade genuína das pessoas da zona.

O pintor Tomas da Anunciação (1818-1879) seguiu o mesmo modelo anterior acrescentando-lhe algumas individualidades, sendo que a obra deste artista, caracterizou-se



Figura 111 - Lugar do Prado (Santa Marta – Minho) (1892), Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

pela pintura de paisagens realistas onde inseria animais domésticos (vacas, cabras, burros, etc.), aumentando o sentimento bucólico no observador. Foi o primeiro pintor “animalista” e o responsável pela inserção do gosto no nosso país. Uma das pinturas de referência deste artista é a pintura *O Vitelo* (1873), exposta no Museu de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, que pelo tema e realismo da figura serviu de modelo a muitos alunos na ANBA (PEREIRA, 2011, p. 769).

O rei D. Fernando também incentivou o desenvolvimento das artes, ao conceder bolsas de estudo a vários pintores para irem estudar para países da Europa. Deste grupo destacam-se Silva Porto (1850-1893) e Marques de Oliveira (1853-1927) que foram como bolseiros para França acabando por absorver as ideologias do movimento naturalista nascido em *Barbizon*. Quando regressaram a Portugal espalharam a mensagem naturalista ao tornarem-se docentes em Lisboa e no Porto, influenciando assim as próximas gerações de pintores (GULBENKIAN, fundação Caloustre, 1983, p. 69).

Uma das principais formas de divulgação do naturalismo em Portugal foi o *Grupo do Leão*, este grupo composto por *jovens artistas e homens de letras* formou-se nos inícios da década de 80, sendo que logo em 1881 fizeram a primeira exposição conjunta à qual se seguiram muitas outras (GULBENKIAN, fundação Caloustre, 1983, p. 69), criando-se deste modo a propensão para os salões e exposições, *campo de afirmação do academismo das “beaux-arts”, que todos professaram* (PEREIRA, 2011, p. 776). Para além de fazer parte do “Grupo do Leão”, Silva Porto criou um grupo de trabalho que seguia os parâmetros criados em *Barbizon*, uma *escola ao ar livre*, que teve continuidade mesmo depois da sua morte.

Um dos seus alunos mais relevantes foi Carlos Reis (1863-1940) que mais tarde, se tornou mestre da disciplina Paisagem na ANBA de Lisboa. Ele foi *um dos maiores responsáveis pela situação artística nacional que mantinha a “exaltação da natureza” como motivo a privilegiar e que foi amplamente desenvolvido por sucessivos grupos de “ar-livre” de que o pintor foi o principal incentivador* (GULBENKIAN, fundação Caloustre, 1983, p. 69). Carlos Reis apoiou o *Grupo Silva Porto*, de onde fazia parte Alves Cardoso, pintor naturalista e autor da pintura em estudo.

Figura 112 – Pintura *Milheiral* de Carlos Reis.Figura 113 – Pintura *A Feira* de Carlos Reis.

A pintura naturalista portuguesa, caracteriza-se por ignorar propositadamente as evoluções artísticas que se davam principalmente em França e Inglaterra, nomeadamente o realismo trágico ou o impressionismo, preferindo manter-se fiel à autenticidade nacional que se baseava em temas reconhecíveis e com os quais o público se sentisse confortável (http://www.pitoresco.com/portugal/portugal2/alves_cardoso/alves.htm).

No panorama artístico desta época, encontramos belas paisagens do Minho *verdejante*, das praias especialmente da costa norte, dos campos dos arredores de Lisboa e de outros locais desconhecidos para os cidadãos que os consideravam quase como exóticos. Também se dava grande valor à representação quase realista da vida no campo, representando o dia-a-dia das pessoas e as suas tradições, consideradas a alma de Portugal. Outro tema de grande popularidade, já no fim do século, eram os retratos, de onde a personalidade do modelo transparecia sempre (PEREIRA, 2011, p. 778).

No entanto, a partir do início do século XX, o naturalismo tradicional irá passar a conviver com tendências mais modernas, que eram adeptas da velocidade e das máquinas (PEREIRA, 2011, p. 801). Deste modo pintores tradicionalistas que nasceram na *década de 80 e que mantiveram-se activos, numa linha tardo-naturalista, ate aos anos 40-50 do século XX* (onde se pode incluir Alves Cardoso), convivem com os primeiros pintores modernistas portugueses nascidos também nos anos 80. Levando deste modo a dois grupos que iram seguir caminhos diferentes a coexistirem numa mesma época.

O autor – Pintor Alves Cardoso

O pintor Alves Cardoso nasceu em Lisboa a 17 de maio de 1882, revelando desde cedo gosto e jeito para o desenho e para a pintura, aos 13 anos entrou na Escola de Belas Artes de Lisboa, onde durante sete anos conviveu com grandes vultos da pintura portuguesa da época, destacando-se o seu mestre Carlos Reis. Por esta altura e enquanto aluno já mostrava tendência para o naturalismo, pertencendo à Sociedade Silva Porto (FRANÇA, 2009, p. 320).

Em 1902 com grande mérito, recebeu o certificado final, ano também em que a pintura a óleo sobre tela *A vaca* foi uma das melhores no concurso *Prémio Anunciação*, realizado pela ANBA. Em 1903 a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) de Lisboa confere-lhe o prémio Menção Honrosa (em anexo).

Passado pouco tempo o pintor participou no *concurso anual para bolsas de estudos fornecidas pela coroa para aperfeiçoamento no exterior*, que venceu, viajando para Paris onde teve aulas com Cormon e Jean-Paul Laurens, daí foi para a Bretanha (França) que pelas suas paisagens foi uma grande fonte de inspiração para o pintor, como se pode ver na pintura *Ponte* de 1907 (figura 116), que se pensa que represente *Pont d'Abée* como refere Pedro Cruz. De França viajou para Itália conhecendo os grandes museus e catedrais de Roma, Florença, Pádua e Veneza. (http://www.pitoresco.com/portugal/portugal2/alves_cardoso/alves.htm). Nesta época as suas pinturas eram basicamente representações daquilo que observava, registando em tela, cartão ou madeira, paisagens que lhe tinham chamado à atenção, como são o caso entre muitos outros, do óleo sobre cartão *Vista de Veneza* (figura 117) ou o óleo sobre tela colado em cartão *Paisagem Costeira*, os dois datados de 1908. É de salientar que durante os anos que esteve no estrangeiro, não deixou de manter contato com pintores portugueses, como mostra a figura 115 tirada em 1907 na Bretanha, em que Amadeu da Souza Cardoso



Figura 114 - Retrato de Alves Cardoso, tirado durante a estadia no Rio de Janeiro (16/10/1928).

se encontra com outro pintor no atelier de Alves Cardoso. Curiosamente observa-se que como fundo da fotografia, temos a pintura *Poente*, já referida anteriormente.



Figura 115 – Alves Cardoso no seu atelier na Bretanha com Amadeu Souza Cardoso e outro pintor.



Figura 116 – Pintura *Poente* de Alves Cardoso.



Figura 117 – Pintura *Vista de Veneza* de Alves Cardoso.

Em 1909 Alves Cardoso retoma a Portugal, onde em conjunto com António Saúde, João Reis e Frederico Ayres, *forma o Grupo Ar Livre, bastião das forças tradicionais na pintura do início do século* (http://www.arcadja.com/auctions/es/alves_cardoso_artur/artista/149000/).

Juntamente com António Saúde e João Trigoso, em 1910, participa na Exposição de Pintura de Ar Livre, que englobou um total de cerca de 50 trabalhos, 26 dos quais eram de Alves Cardoso. Por esta ocasião o jornal *O Século* já refere que o pintor *capricha na reprodução dos recantos rústicos que maior soma de dificuldade oferecem pela beleza dos seus contrastes e vence-as sempre. É o maior elogio que se lhe pode tecer* (Século nº 10

126, 22 de Fevereiro de 1910, p. 1) Ainda em 1910 ganha também duas medalhas de prata nas categorias de óleo e desenho, numa exposição na SNBA de Lisboa. Da mesma instituição recebe em 1914 a Medalha de Ouro.

A partir de 1912 começou a passar férias em Samaiões principalmente em casa do seu amigo Padre Silvino Rodrigues Nóbrega (figura 118), é aqui que pinta a *maior parte das suas paisagens e quadros de costumes* (NÓBREGA, p. 1), pois a natureza à sua volta e as pessoas simples do campo inspiram-no, o que se pode constatar pelo vasto número de pinturas com paisagens e cenas da vida rural em que aquela zona do país é protagonista, a título de exemplo temos as figuras 119 e 120, que representam as pinturas *Confidencias* e *Paisagem com minhotos e junta de bois* que revelam os costumes e carácter simples das pessoas do campo.



Figura 118 – Retrato do padre Silvino Rodrigues Nóbrega.



Figura 119 – Pintura *Confidencias* de Alves Cardoso.



Figura 120 - Pintura *Paisagem com minhotos e junta de bois*.

Em 1915 ganha a medalha de ouro na Exposição Internacional Panamá Pacífico, dois anos mais tarde, contando apenas 34 anos de idade, é-lhe atribuída a medalha de Honra da Sociedade Nacional de Belas Artes, uma consagração habitualmente só prestada a artistas mais velhos (http://www.arcadja.com/auctions/es/alves_cardoso_artur/artista/149000/) e ainda uma medalha de ouro em desenho (em anexo mais á frente).

O Grupo *Ar Livre* que sempre se manteve unido nas suas convicções torna-se no ano de 1927 (como homenagem ao *divino mestre*), no famoso *Grupo Silva Porto*. A primeira exposição de destaque realizada por este grupo contou com a presença de Malhoa, Columbano, Teixeira Lopes e Carlos Reis ficando caracterizada pela *análise de consciência* do grupo que declarava:

“Julgamos em consciência vir prestando à Arte Nacional um apreciado e honrado serviço, e cheios de fé, daquela fé sadia e adquirida num intenso e árduo trabalho, e num contacto com a generosa e linda Natureza, vimos trazer aos olhos e sentimento do publico a nossa obra sincera e portuguesa, pedindo para ela a atenção que julgamos merecer” (França, 2009, p. 321).

Numa manhã de maio de 1928, Alves Cardoso e a sua esposa Lavínia de Sacadura Bretes, desembarcaram no Rio de Janeiro (Brasil), tendo como objetivo a realização de uma exposição individual no Gabinete Português de Leitura (7 de julho a 7 de agosto). A estadia que se pretendia que fosse de dois meses passou entretanto a seis, não se prolongando mais porque o pintor tinha compromissos em Portugal. Neste curto espaço de tempo pintou aproximadamente 20 quadros, entre eles, vários retratos de personalidades importantes da cidade (http://www.pitoresco.com/portugal/portugal2/alves_cardoso/alves.htm).

Quando regressou a Portugal tinha ao seu encargo a decoração do anfiteatro da Maternidade Dr. Alfredo da Costa, em Lisboa, que contava com a execução de um tríptico, um retrato e três painéis (*grande retrato do patrono saudoso e de dois outros painéis, com alegorias do assunto humaníssimo. O tríptico figurará «O triunfo da Maternidade»*) (http://www.pitoresco.com/portugal/portugal2/alves_cardoso/alves.htm), para além deste interior que não chegou a concluir, ainda fez decorações na Faculdade de Medicina de Lisboa e na sala das sessões da Assembleia da Republica, onde pintou três painéis que representam *A Ciência, as Artes e as Indústrias; A Pátria, a Paz e a Fortuna* (figura 121);



Figura 121 – Painel que representa *A Pátria, a Paz e a Fortuna*, na sala das sessões da Assembleia da Republica.

O Comércio e a Agricultura, obras que demonstram a sua enorme versatilidade enquanto artista.

Dois meses antes de completar os 48 anos de idade, Alves Cardoso falece a 10 de março de 1930, vítima de septicemia. Trabalhos como *Idílio* (figura 122) e *A morte do boi* (sua última obra) são representativos dos últimos meses de vida do pintor, na figura 123 vemos o

pintor no seu *atelier* enquanto executava o seu último trabalho.



Figura 122 – Pintura *Idílio* de Alves Cardoso.

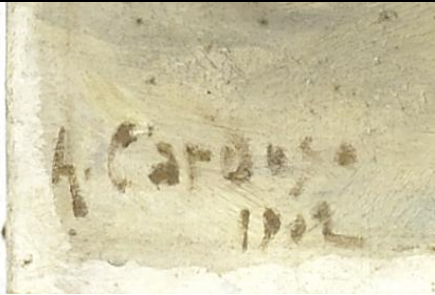
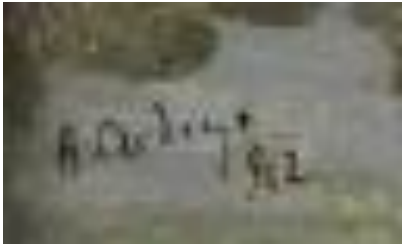


Figura 123 – Artista enquanto executava o seu último trabalho.

Depois de ter falecido, ainda foi condecorado como Grande Oficial de Santiago da Espada pelo Presidente da Republica em 1940. As suas obras continuaram e continuam a comparecer em inúmeras exposições. As suas obras encontram-se espalhadas principalmente entre Portugal e o Brasil, em coleções privadas e em inúmeros Museus, como são o caso do Museu do Chiado (Lisboa), Museu Grão Vasco (Viseu) e Coleção Casa-Museu Anastácio Gonçalves

Tabela síntese da evolução da assinatura de Alves Cardoso

Tabela 1 - Tabela síntese da evolução da assinatura de Alves Cardoso

Ano de execução	Pormenor da assinatura	Obra a que pertence
1902	 Pormenor da assinatura na obra <i>A Vaca</i>, ANBA Lisboa.	 Pintura <i>A Vaca</i>, ANBA Lisboa.
1908	 Pormenor da assinatura da pintura <i>Paisagem costeira</i>, coleção particular.	 Pintura <i>Paisagem costeira</i>, coleção particular.
1912	 Pormenor assinatura da pintura. <i>Vista de porto com barcos</i>, coleção particular.	 Pintura <i>Vista de porto com barcos</i>, coleção particular.

1913	 Pormenor da assinatura na pintura <i>Vale da Aziraia</i> (Chaves), coleção particular.	 Pintura <i>Vale da Aziraia</i> (Chaves), coleção particular.
1921	 Pormenor da assinatura da pintura <i>Rapariga do campo com braçada de verdura</i>, coleção particular.	 Pintura <i>Rapariga do campo com braçada de verdura</i>, coleção particular.

Programa do prémio Anunciação

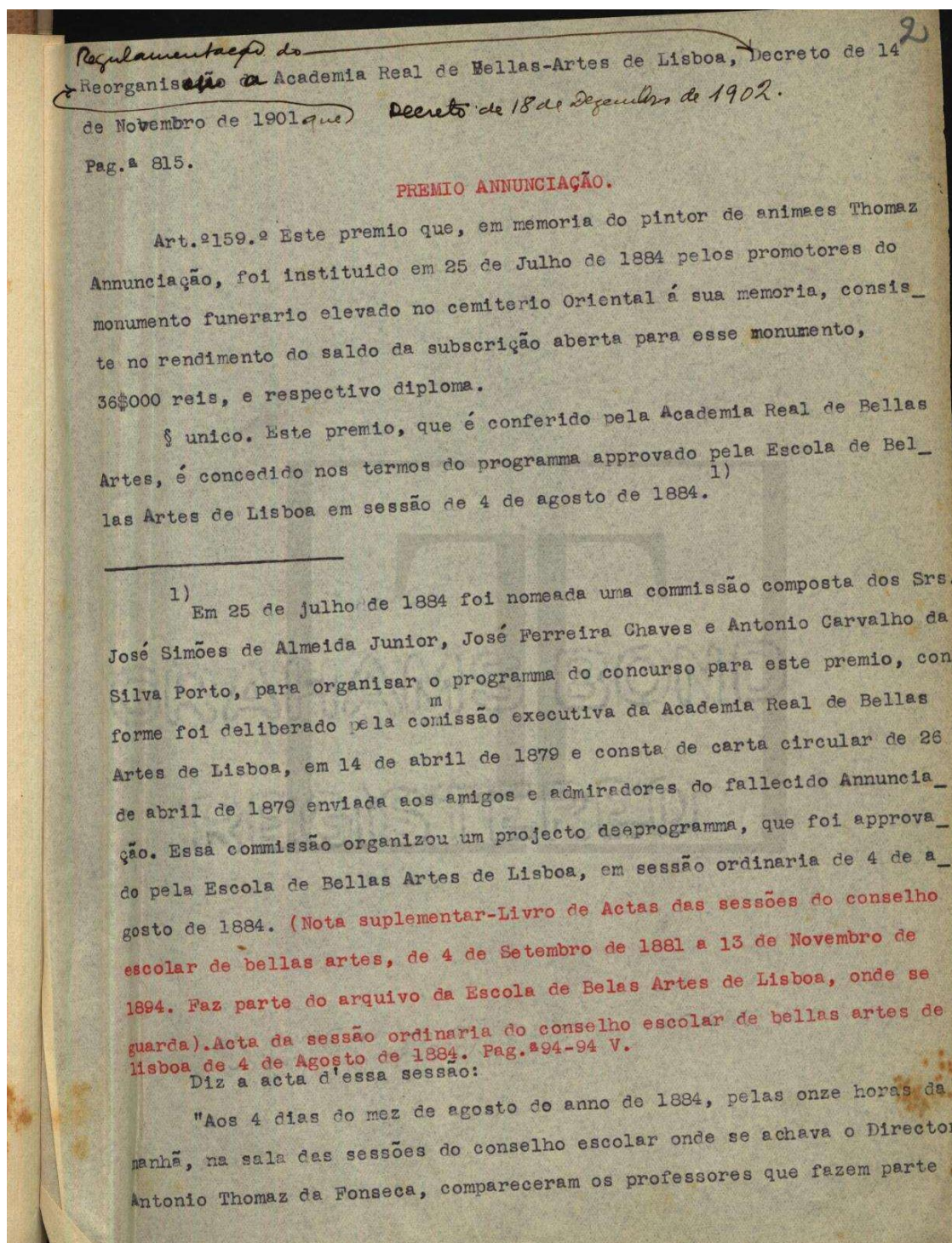


Figura 124 – Programa do prémio Anunciação, primeira página.

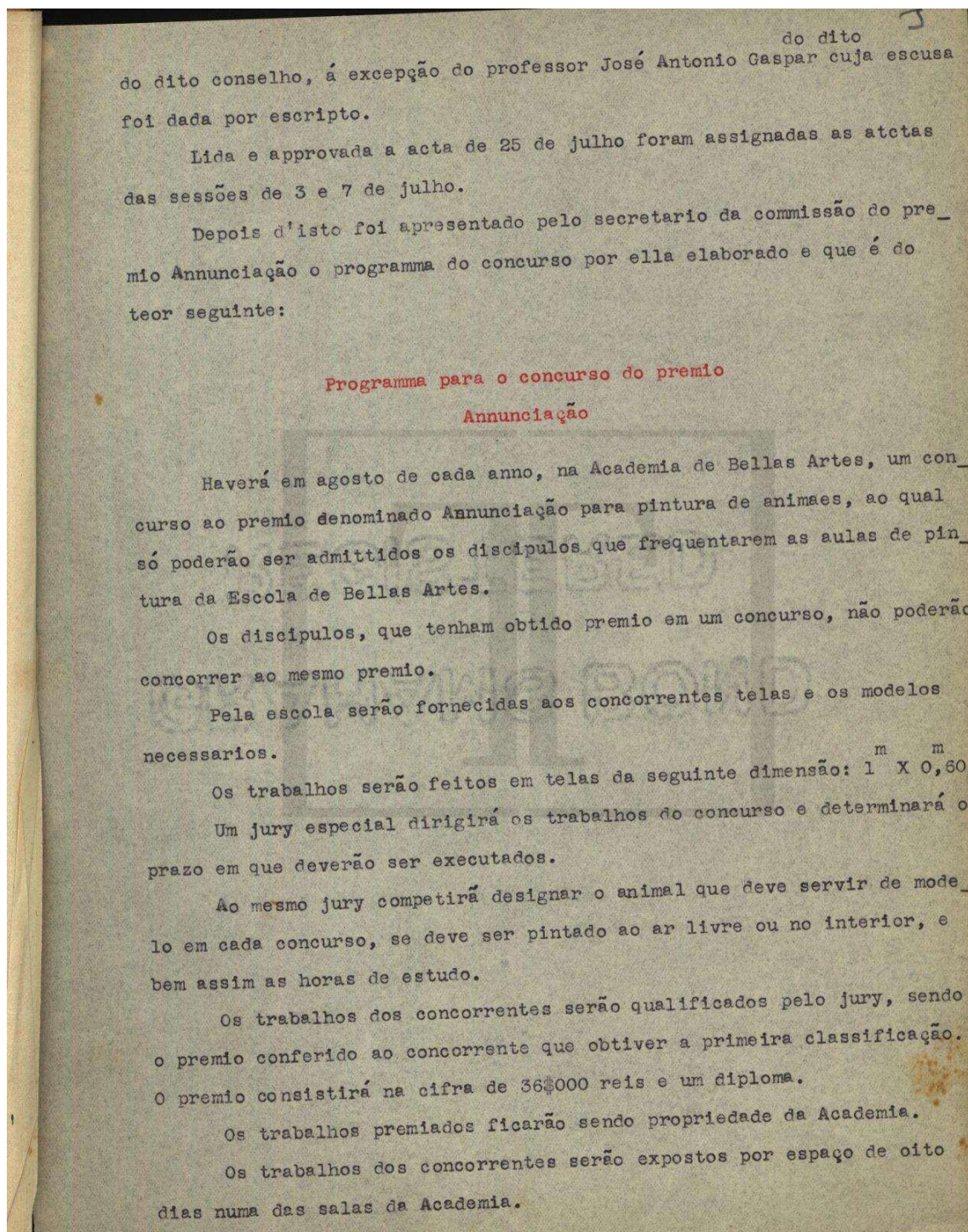


Figura 125 – Programa do prémio Anunciação, segunda página.

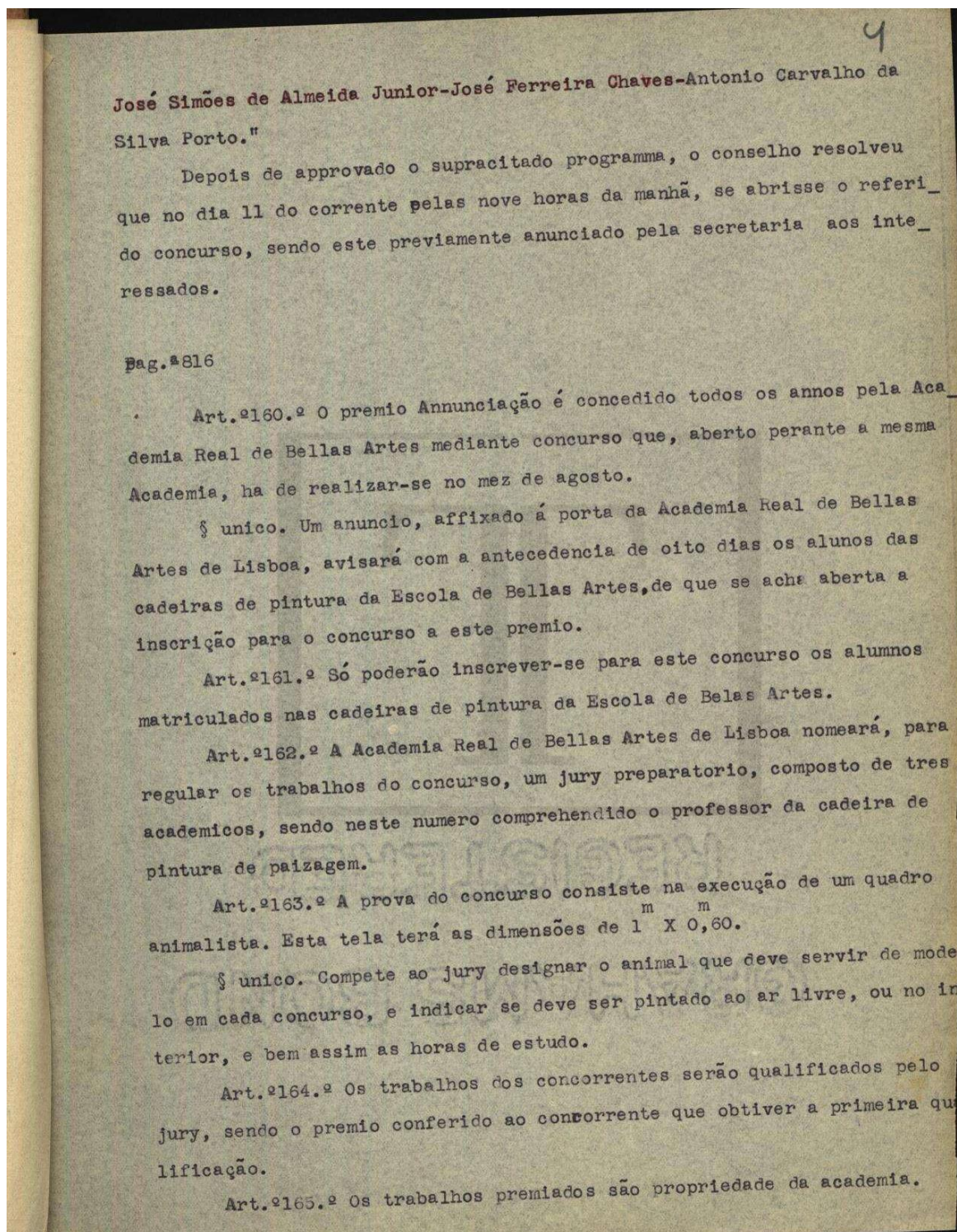


Figura 126 – Programa do prémio Anunciação, terceira página.

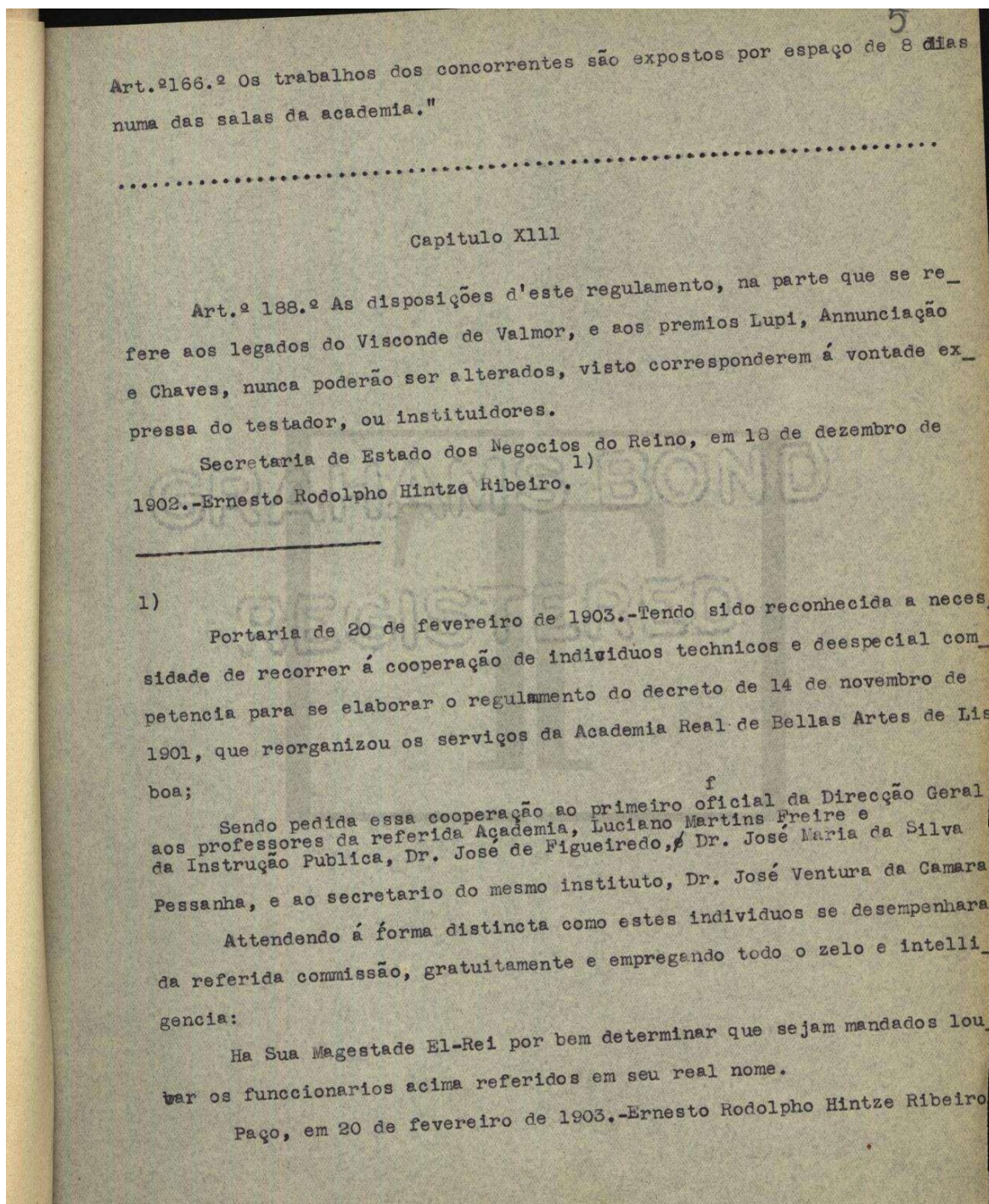


Figura 127 – Programa do prémio Anunciação, quarta página.

Pareceres sobre o concurso prémio Anunciação

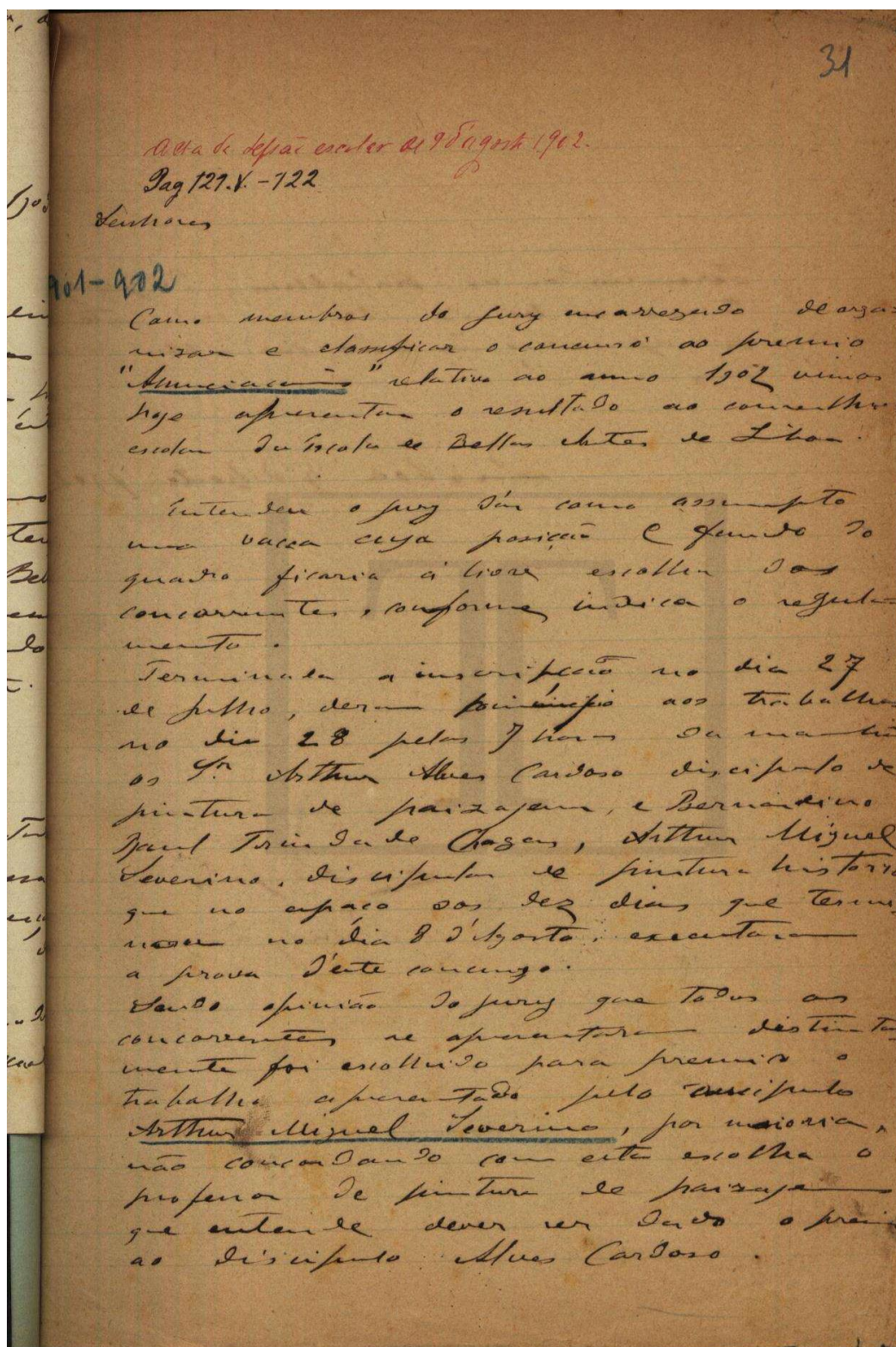
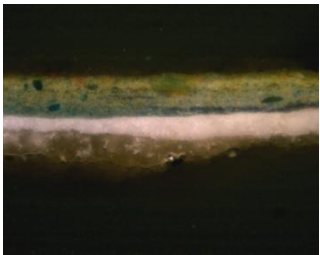
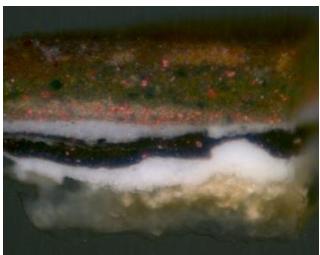
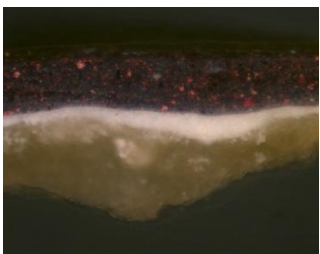
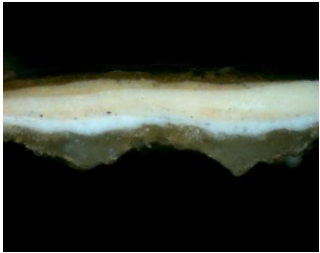


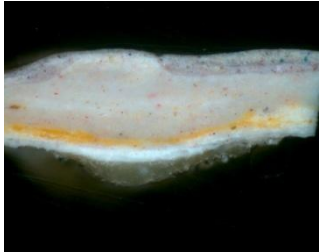
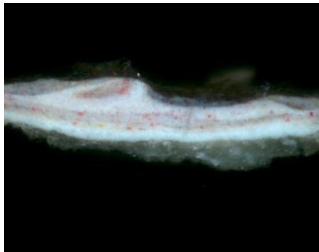
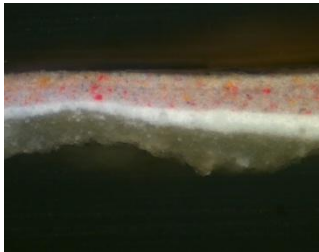
Figura 128 - Pareceres sobre o concurso prémio Anunciação de 1902.

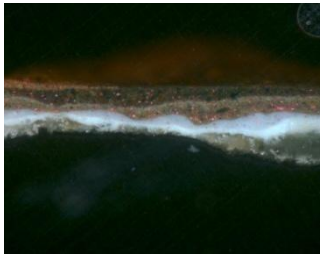
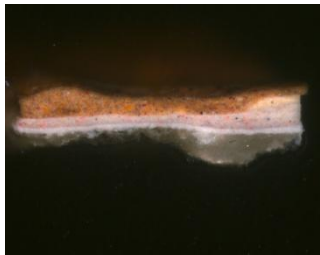
Exame e análise dos cortes estratigráficos referentes à pintura *A Vaca*.

Tabela 2 - Tabela resumo com a apresentação dos cortes estratigráficos e com a indicação dos pigmentos que constituem cada camada.

Corte estratigráfico	Camadas	Espessura	Pigmentos (XRD)	Análise
 11-1	3 – verde	36	Muscovite, barite, calcite, hidrocerussite, cerussite	Ba, S, Ca, Pb, Zn, Fe, Co, Cr, K, Si, Al, Mg, Na, Mn, P
	2 – branca	28		Pb (branco de chumbo)
	1 – preparação	18	Calcite, cerussite, hidrocerussite, quartzo	Ca, Pb, Zn, Al, Si, Mg
 11-2	5 – verde	89	Vermelhão, barite, hidrocerussite, calcite	Ba, S, Ca, Pb, Zn, Fe, Co, Cr, K, Si, Al, Mg, Na, Mn, P, Hg, N, Sr
	4 – branca	13		
	3 – preta	20		Ca, P, Pb, Al, Mg, Na
	2 – branca	28		
	1 – preparação	48		Ca, Pb, Zn, Al, K
 11-3	3 – preta	52	Vermelhão, calcite, hidrocerussite, barite	
	2 – branca	11		
	1 – preparação	49		

Corte estratigráfico	Camadas	Espessura	Pigmentos	SEM-EDS
 11-4	3 – Bege	49	Hydrocerussite, cerussite, calcite, quartz	Pb, Ca, Zn, Fe, K, Si, Al, Mg, Na, P, As
	2 – branca	8		
	1 – preparação	20		Ca, Pb, Zn, Al
 11-5	5 – esverdeada	34		Pb, Ca, Fe, K, Si, Al, Mg, Na, P, Ti
	4 – bege	15		Pb, Ca, Fe, K, Si, Al, Mg, Na, P, Ti, Cd
	3 – bege	65		Pb, Fe, K, Si, Al, Mg, Na, P, Cd, Hg, S
	2 – branca	22		
	1 – preparação	80		Ca, Pb, Zn, Al, Si

Corte estratigráfico	Camadas	Espessura	Pigmentos	Análise elementar
 11-6	7 – azulada	11	Hidrocerussite, cerussite, quartzo	Pb, Ba, S, Fe, K, Si, Al, Mg, Na, P, Cr, Co, N, Hg
	6 – rosada	11		Pb, Ba, Fe, Hg, S, K, Al, Si, Na
	5 – rosada	114		Pb, Ba, Fe, Hg, S, K, Al, Si, Na
	4 – amarela	10		Fe, Pb, Al, Si, Na, Mg, P, K
	3 – rosada	17		Pb, Ba, Fe, Hg, S, Al, Na, N, P
	2 – branca	19		
	1 – preparação	29		Ca, Pb, Zn
 11-7	5 – azulada	30	Hidrocerussite, cerussite, quartzo	Pb, Ca, Ba, S, Fe, K, Si, Al, Mg, Na, P, Cr, Co, Hg, Ti, N
	4 – branca	33		Pb, Ba
	3 – rosada	34		Pb, Ca, Ba, S, Fe, K, Si, Al, Mg, Na, P, Hg, N
	2 – branca	17		Pb, Ba
	1 – preparação	43		Ca, Pb, Zn, Al, Si, K, Mg, Na
 11-8	4 – amarelada	15		
	3 – vermelha	30	Hidrocerussite, cerussite, vermelhão	
	2 – branca	25		
	1 – preparação	20		

Corte estratigráfico	Camadas	Espessura	Pigmentos (XRD)	Análise
 11-9	6 – castanha	10	Hydrocerussite, cerussite, vermelho, barite, calcite	
	5 – verde escura	34		Pb, Ca, Ba, S, Fe, Si, Al, Mg, Na, P, Cr, Co, Hg, As
	4 – verde clara	28		Pb, Ca, Fe, Si, Al, Mg, K, Na, P, S, Hg
	3 – cinzenta	11		Pb, Ba, S, Si, N
	2 – branca	11		Pb
	1 – preparação	13		Ca, Pb, Zn, Al, Si, Mg, Na
 11-10	4 – castanha	37	Hydrocerussite, cerussite, vermelho, calcite	
	3 – rosada	30		
	2 – branca	9		
	1 – preparação	61		

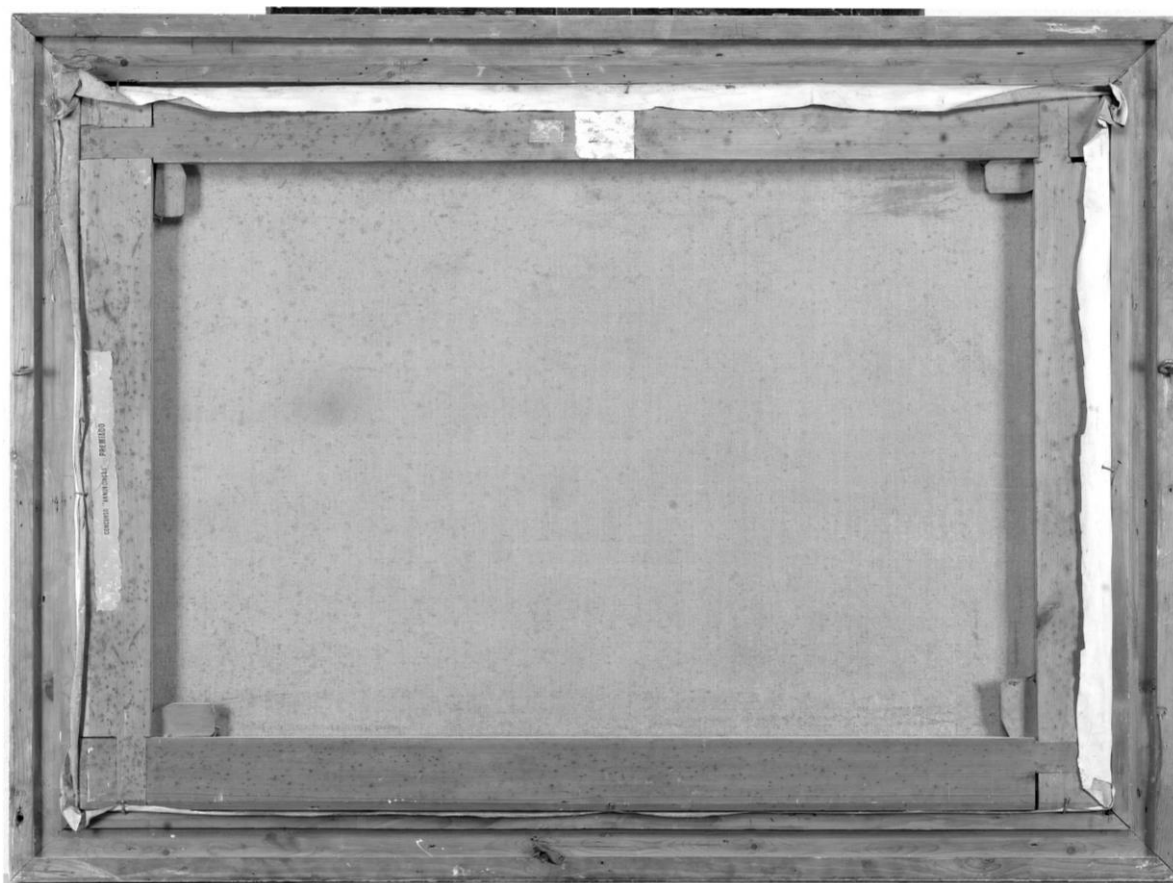
Mapeamentos de danos e patologias da pintura *A Vaca*

Danos e patologias frente da pintura



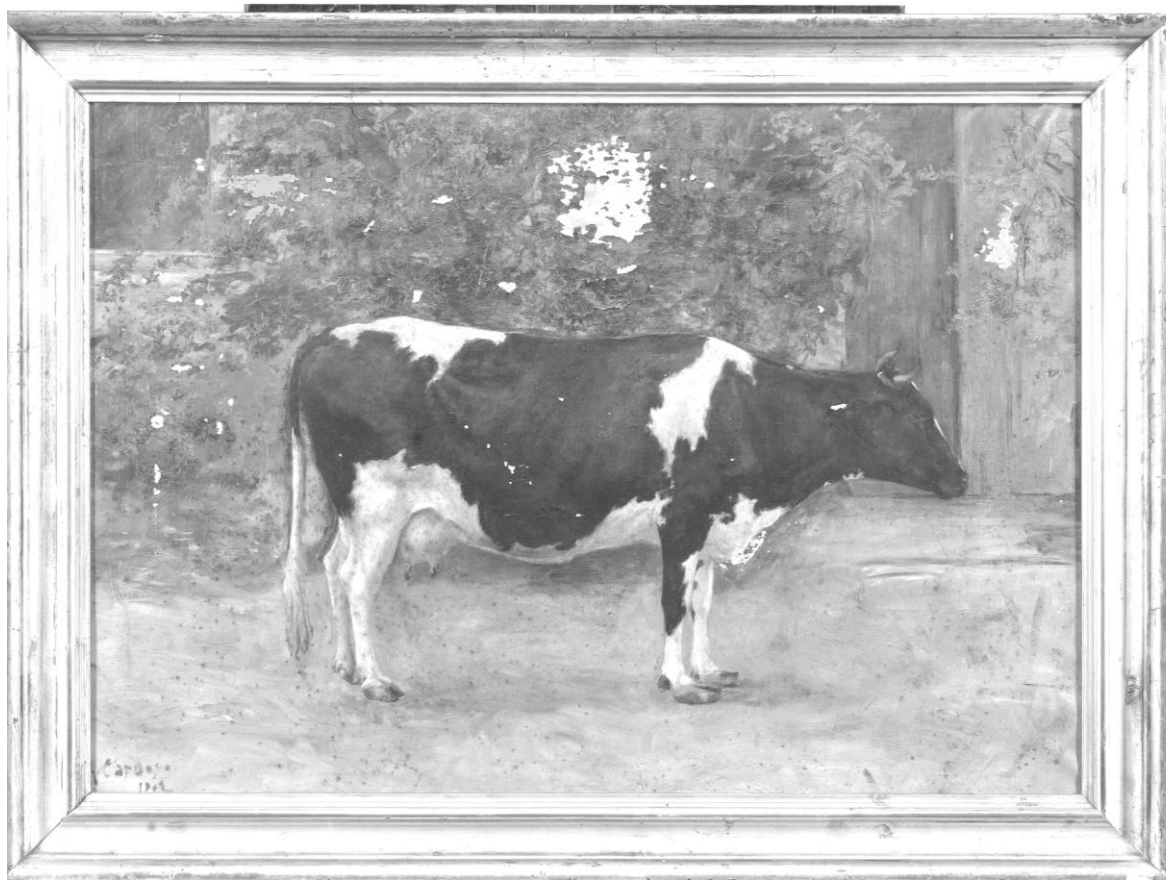
- ☐ Enfolamentos do suporte.
- ☐ Distensões do suporte em pontos específicos.
- ☐ Sujidade depositada no suporte com marcação da rede de estalados.
- ☐ Lacunas ao nível das camadas superficiais.
- ☐ Falta de aderência entre as camadas superficiais e o suporte.
- ☐ Rede de estalados mais pronunciada.
- ☐ Manchas circulares escuras e de vários tamanhos.

Danos e patologias verso da pintura



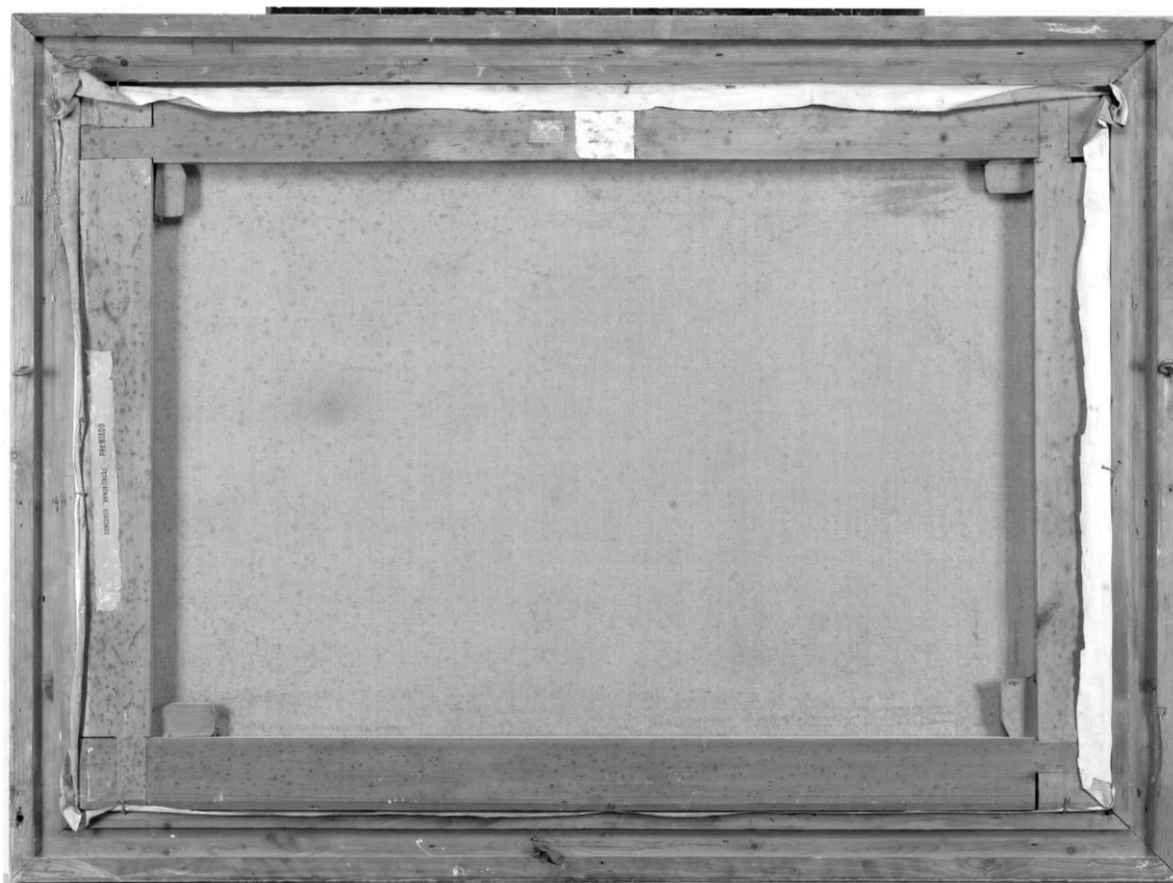
- ☐ Lacunas ao nível do suporte.
- ☐ Manchas circulares de cor castanha.
- ☐ Mancha de contornos irregulares.
- ☐ Mancha circular de tonalidade acinzentada.

Danos e patologias frente da moldura



- ☐ Lacunas circulares ao nível do suporte.
- ☐ Fissura com desnivelamento do suporte.
- ☐ Lacunas ao nível das camadas superficiais (preparação, bolo e folha metálica).
- ☐ Lacunas na folha metálica.
- ☐ Risco de destacamento da policromia.
- ☐ Manchas de vários tipos.

Danos e patologias frente da moldura



- ☐ Lacunas ao nível do suporte provocadas por ataque xilófago.
- ☐ Lacunas ao nível do suporte onde anteriormente estiveram elementos metálicos.
- ☐ Manchas de contornos circulares e de cor castanha.
- ☐ Manchas superficiais de vários tipos.
- ☐ Zonas onde a sujidade e as poeiras são mais concentradas.

Referentes ao capítulo 3 - Pintura *Interior da Sé de Lisboa*

O pintor – Teodósio Ferreira

O pintor Teodósio Alexandre Ferreira, nasceu a 22 de março de 1892 em Alverca da Beira, Pinhel, distrito da Guarda.

Frequentou a Escola de Belas Artes de Lisboa, tendo sido discípulo de Columbano Bordalo Pinheiro, como se pode ver na sua pintura *Interior de atelier, aula de Columbano*, figura 130 onde retrata uma aula do seu mestre.

Durante a sua atividade como pintor, participou em imensas exposições, chegando a receber vários prémios. Como é o caso da Menção Honrosa que lhe foi concedida em 1916, aquando da sua participação na 13.^a *Exposição da Sociedade de Belas Artes*, em Lisboa (Ver anexo mais à

frente), ainda nesta instituição de que era o sócio nº60, como se pode ver na ficha de inscrição em anexo, participou em 1919 na *Exposição dos novos*, em conjunto com Adriano Costa, Alberto de Lacerda, Joaquim Costa e Fernando Santos. Neste ano ainda expôs individualmente em Lisboa.

Em 1923 ao participar na 20.^a *Exposição da Sociedade de Belas Artes*, é-lhe atribuída a 3.^a Medalha pela dita instituição, na categoria de desenho. Facto que se irá repetir em 1932, quando a instituição volta a contemplá-lo com a 3.^a Medalha na categoria de óleo, depois de o pintor ter participado na 29.^a *Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas Artes*. Estes

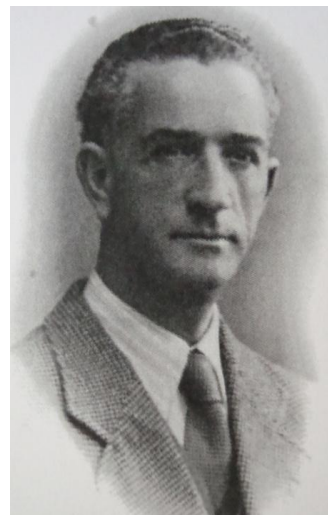


Figura 129 – Fotografia Teodósio Ferreira.



Figura 130 – Pintura *Interior de Atelier, Aula Columbano*.

prémios podem ser confirmados na ficha correspondente aos prémios entregues pela SNBA a este artista, em anexo.

Participou na *Grande Exposição dos Artistas Portugueses*, realizada na cidade do Porto, no Salão Silva Porto em 1935, na *37.ª Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas Artes* em 1940. No ano de 1945 realizou uma exposição individual no Salão Silva Porto, no Porto, folheto em anexo...

Em 1949 expôs no Salão do Estoril. Participou na *II Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Fundação, Sociedade Nacional de Belas Artes*, em 1951 e na *X Exposição de Arte Contemporânea de Artistas do Norte*, realizada no Secretariado Nacional da Informação, Porto (1954). Por último, ainda participou em 1956 na cidade de Viseu, no *IV Salão Provincial da Junta de Província da Beira Alta/Feira Franca*. Para além das exposições enumeradas, provavelmente ainda participou em muito mais, nomeadamente em exposições individuais.

Para além da sua profissão de pintor também foi professor de ensino técnico, dando aulas primeiramente na antiga Escola Industrial e Comercial de Tomar e depois na Escola Industrial Infante D. Henrique, no Porto

Faleceu a 9 de julho de 1988 na freguesia de Lordelo do Ouro, no Porto.

A obra de Teodósio Ferreira encontra-se representada em várias instituições museológicas, entre elas o Museu Municipal de Pinhel, sua terra de origem; no Museu da Guarda, o qual ajudou a criar; na cidade de Tomar, no Museu Municipal João de Castilho, Núcleo de Arte Naturalista, onde deu aulas, e por último no Museu do Chiado.

Folheto da exposição de pintura de Teodósio Ferreira no Salão Silva Porto

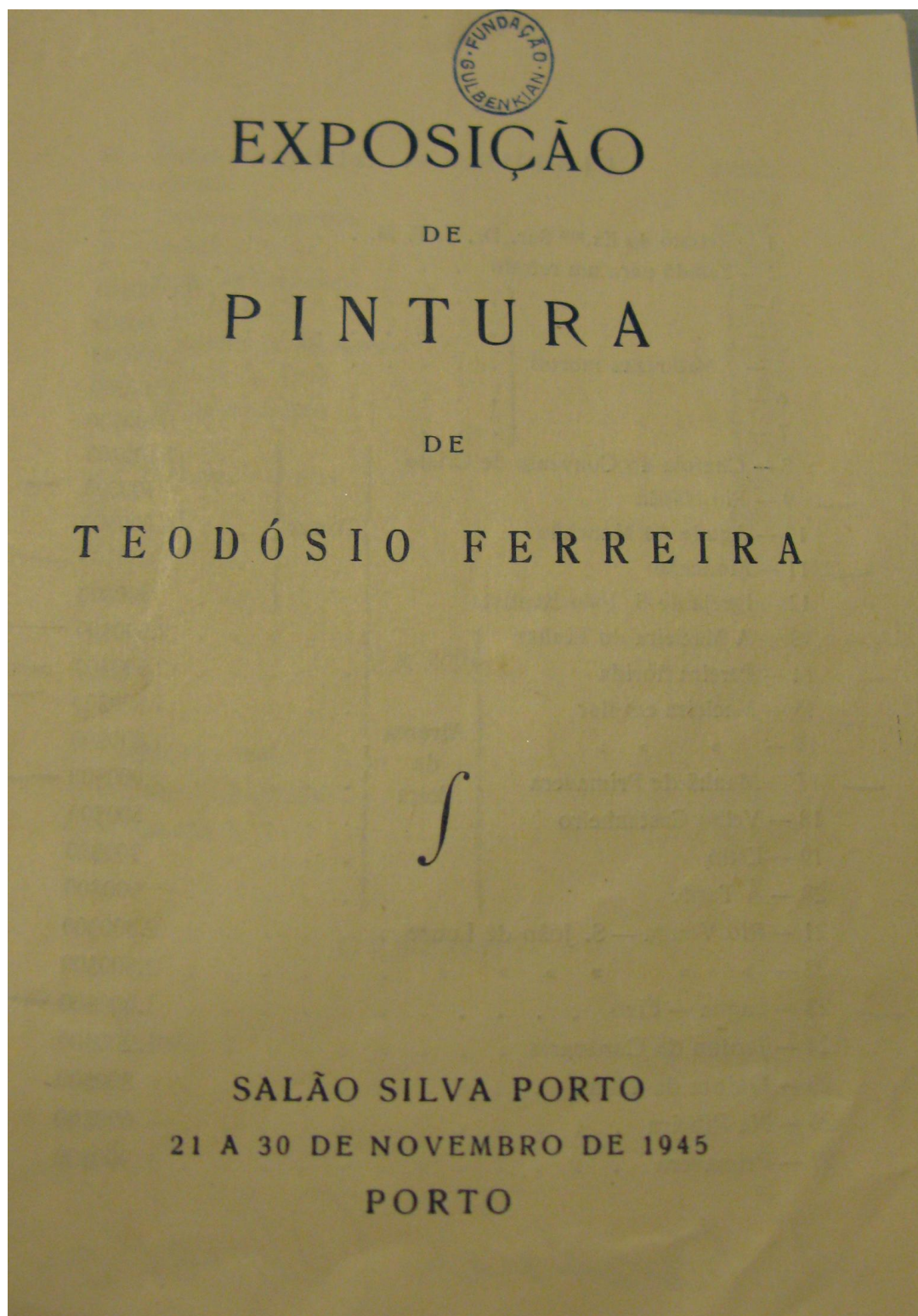


Figura 131 – Capa do folheto da exposição de Teodósio Ferreira no Salão Silva Porto.

PINTURA A ÓLEO			
1 — Retrato do Ex. ^{mo} Snr. Dr. J. T. M.			— —
2 — Estudo para um retrato			— —
3 —	Naturezas mortas		3.000\$00
4 —			2.500\$00
5 —			2.000\$00
6 —			2.000\$00
7 —			1.000\$00
8 — Charola do Convento de Cristo			2.500\$00
9 — Rio Nabão	Tomar		500\$00 —
10 — Açude do Monchão			1.200\$00
11 — Monchão			600\$00 —
12 — Igreja de S. João Baptista			800\$00
13 — A Macieira do Linhar	Alverca da Beira		2.500\$00 —
14 — Pereira florida			2.500\$00 —
15 — Macieira em flor			1.800\$00 —
16 — » » »			1.800\$00
17 — Manhã de Primavera			1.900\$00 —
18 — Velho Castanheiro			500\$00
19 — Estio			900\$00
20 — À Tarde			500\$00
21 — Rio Vouga — S. João de Loure			2.800\$00
22 — » » » » » »			2.500\$00
23 — Lagoa — Eixo			1.600\$00 —
24 — Jardim da Cordoaria			1.200\$00
25 — Quinta da China			800\$00
26 — Na Ribeira			600\$00
27 — Primavera			900\$00

Sebastião Oliveira

Figura 132 – Lista do nome das pinturas expostas e valores de vendas.

28 — Pinhal — Antas	800\$00
29 — Neblina	700\$00
30 — Tarde — Campanhã.	800\$00
31 — Manhã — Antas	1.000\$00
32 — Igreja de Campanhã	900\$00
33 — Á Corujeira	900\$00
34 — Arredores de Massarelos	800\$00
35 — Senhora do Além	700\$00
36 — Barcos no Douro	1.200\$00
37 — » » »	700\$00
38 — Pinheiros — Antas	800\$00
39 — » »	800\$00
40 — Flores.	— —
PASTEL	
41 — Maria Leonor	— —
42 — Cabeça de estudo	1.500\$00
43 — Risonha	1.000\$00
DESENHO	
44 — Retrato	— —
45 — »	— —
46 — »	— —
47 — »	— —

Figura 133 – Lista do nome das pinturas expostas e valores de vendas (continuação).

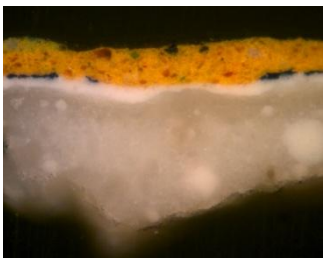
Exame e análise dos cortes estratigráficos referentes à pintura *Interior da Sé de Lisboa*

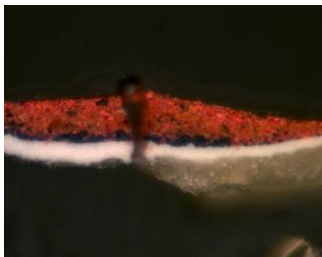
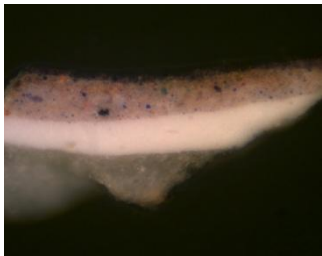


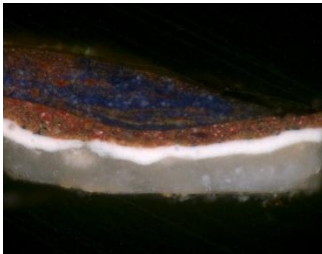
Figura 134 - Fotografia da pintura com a marcação dos pontos de amostragem:

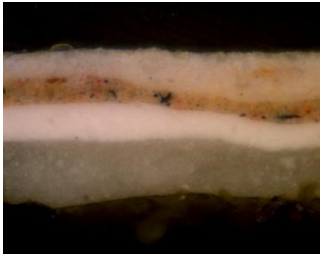
- 1 – Verde, fundo
- 2 – Vermelho, cadeiral
- 3 – Azul, órgão
- 4 – Verde, órgão
- 5 – Verde escuro, órgão
- 6 – Branco, tecto
- 7 – Fibra da tela

Tabela 3 - Tabela resumo com a apresentação dos cortes estratigráficos e com a indicação dos pigmentos que constituem cada camada.

Corte estratigráfico	Camadas	Espessura (μm)	Pigmentos
 111-11-1	4 – amarela	49	Crocoite, calcite, barite, zincite, hidrocerussite, vermelhão
	3 – preta	4	Carvão vegetal
	2 – branca	17	Calcite, barite, hidrocerussite
	1 – preparação	139	Calcite, barite, zincite

Corte estratigráfico	Camadas	Espessura (μm)	Pigmentos
 111-11-2	4 – vermelha	36	Vermelhão, calcite, barite, hidrocerussite, zincite
	3 – preta	6	Carvão vegetal
	2 – branca	15	Calcite, barite, hidrocerussite
	1 – preparação	39	Calcite, barite, zincite
 111-11-3	3 – azulada	47	Azul ultramarino, hidrocerussite, calcite, barite, zincite
	2 – branca	36	Calcite, barite, hidrocerussite
	1 – preparação		Calcite, barite, zincite
 111-11-4	5 – esverdeada	49	Crocoite, hidrocerussite, vermelhão, barite
	4 – amarela	20	Crocoite, calcite, barite, zincite, hidrocerussite, vermelhão
	3 – esverdeada	49	Crocoite, hidrocerussite, calcite, barite, zincite, vermelhão
	2 – branca	18	Calcite, barite, hidrocerussite
	1 – preparação	39	Calcite, barite, zincite

Corte estratigráfico	Camadas	Espessura (μm)	Pigmentos
 111-11-4	5 – esverdeada	49	Crocoite, hidrocerussite, vermelhão, barite
	4 – amarela	20	Crocoite, calcite, barite, zincite, hidrocerussite, vermelhão
	3 – esverdeada	49	Crocoite, hidrocerussite, calcite, barite, zincite, vermelhão
	2 – branca	18	Calcite, barite, hidrocerussite
	1 – preparação	39	Calcite, barite, zincite
 111-11-5	5 – vermelha	10	Vermelhão, barite, calcite, zincite
	4 – azul	111	Azul ultramarino, barite, calcite, zincite
	3 – vermelha	36	Vermelhão, barite, calcite, zincite
	2 – branca	35	Calcite, barite, hidrocerussite
	1 – preparação	66	Calcite, barite, zincite
	1 – preparação	54	Calcite, barite, zincite

Corte estratigráfico	Camadas	Espessura (μm)	Pigmentos
 111-11-6	4 – branca	38	Hidrocerussite, calcite
	3 – acastanhada	28	
	2 – branca	33	Calcite, barite, hidrocerussite
	1 – preparação	54	Calcite, barite, zincite

Mapeamentos de danos e patologias da pintura *Interior da Sé de Lisboa*

Danos e patologias frente da pintura



- | | |
|---|--|
| ☐ Grande rasgão central. | ☐ Lacunas ao nível das camadas superficiais. |
| ☐ Lacunas ao nível do suporte. | ☐ Destacamento ou risco de destacamento das camadas superficiais. |
| ☐ Vincos. | ☐ Rede de estalados. |
| ☐ Enfolamentos do suporte. | ☐ Manchas com origem no envelhecimento da camada de proteção. |
| ☐ Fragilização do suporte. | |

Danos e patologias verso da pintura



- ☐ Manchas de óxidos.
- ☐ Manchas de escorrências.
- ☐ Manchas de cor escura.
- ☐ Manchas de cor branca.
- ☐ Sujidade depositada.

Danos e patologias frente da moldura



- ☐ Desarticulação entre os elementos.
- ☐ Lacunas ao nível da camada de preparação.
- ☐ Lacunas na folha metálica.
- ☐ Risco de destacamento da policromia.
- ☐ Manchas circulares de cor preta.
- ☐ Manchas de escorrências.

Danos e patologias verso da moldura



- ☐ Lacunas ao nível do suporte, onde antes existiram elementos metálicos.
- ☐ Sujidade depositada.

Relatórios de intervenção de outras obras intervencionadas

RELATÓRIO DE INTERVENÇÃO

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Assunto: *São Jerónimo*

Entidade: Museu Grão Vasco, Viseu

Nº inventário: 2128

Data de entrada: 09-03-2011

Data de saída:

Autor: Desconhecido

Datação: Século XVII

Matéria/técnica: Pintura a óleo sobre madeira

Moldura: Dourada

Dimensões: Com moldura – 510 x 418 mm

Sem moldura - 415 x 320 x 50 mm



Imagem 135 – *São Jerónimo* – pintura antes da intervenção de conservação e restauro.

Técnico responsável pela intervenção: Sandra Almeida (estagiária sob orientação de Raul Leite)

ESTADO DE CONSERVAÇÃO E INTERVENÇÕES ANTERIORES

Intervenções posteriores à execução

- A camada de proteção já não é a original, visto esta encontrar-se sobre algumas lacunas.

Estado de conservação

Pintura

Suporte:

- Pequenas lacunas nas margens superior e inferior do suporte;
- Ligeiro empeno do suporte;
- Manchas de óxidos, nos locais em contato com elementos;
- Manchas de contornos circulares e quadrado de origem desconhecida, parecendo testes de limpeza;
- Salpicos de tinta branca;
- Sujidade generalizada e depositada nos veios da madeira.
- Vincos na zona central da obra;

Camada pictórica:

- Lacunas, ao nível das camadas de preparação e pictórica, de profundidades variáveis, indicando incorreto manuseamento;
- Lacunas de desgaste na camada pictórica, nas zonas que estão em contato com a moldura;
- Risco de destacamento das camadas superficiais, especialmente onde a rede de estalado é mais densa.
- Rede de estalado que varia consoante o local e a textura da tinta; Rede de estalados, na zona inferior da tela;
- Manchas circulares de cor branca parecendo salpicos;
- Camada de proteção alterada, existindo locais onde a sua aplicação foi diminuta;

- Sujidade generalizada e entranhada na camada pictórica.

INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Tratamento Pintura:

- Desemolduramento;
- Aplicação de *facing* de fixação na camada pictórica;
- Limpeza mecânica do verso;
- Tratamento de imunização do suporte;
- Remoção do *facing*;
- Limpeza da camada pictórica com solventes para remoção de verniz e de sujidade entranhada;
- Aplicação e nivelamento de pastas de preenchimento nas lacunas a nível da camada de preparação;
- Reintegração cromática com aplicação de uma técnica mimética;
- Aplicação de camada de proteção final;
- Emolduramento.



Figura 136 – Pintura depois de terminado o tratamento de conservação e restauro.

RELATÓRIO DE INTERVENÇÃO

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Assunto: *Prisão de Cristo*

Entidade: Museu Grão Vasco, Viseu

Nº inventário: 2107

Data de entrada: 09-03-2011

Data de saída:

Autor: Desconhecido

Datação: século XVIII

Matéria/técnica: Pintura a óleo sobre tela

Moldura: Dourada

Dimensões: Com moldura – 1060 x 830 mm

Sem moldura - 915 x 665mm



Imagem 237 – *Prisão de Cristo* – pintura antes da intervenção de conservação e restauro.

Obs.: Faz parte de um conjunto de seis pinturas.

Técnico responsável pela intervenção:

Sandra Almeida (estagiária sob orientação de Raul Leite)

ESTADO DE CONSERVAÇÃO E INTERVENÇÕES ANTERIORES

Intervenções anteriores

- Pequenos repintes na superfície pictórica, em algumas zonas com mais desgaste.

Estado de conservação

Pintura

Suporte:

- Lacunas que atravessam o suporte e a camada pictórica, uma vez que a pintura não possui bandas, sendo a fixação à grade realizada em zonas com tinta;
- Pontualmente, pequenas fragilizações (rasgões), que coincidem com lacunas a nível das camadas de preparação e pictórica;
- Deformação que corresponde a uma marcação provocada pela grade de sustentação;
- Deficiente tensão da tela;
- Oxidação e envelhecimento da tela, o que levou a que se tornasse rígida e pouco flexível;
- No verso: sujidade generalizada por toda a superfície;
- Em baixo, acumulação de sujidade entre a tela e a grade de sustentação dá origem a pequenas deformações pontuais, detetáveis pela frente.

Camada pictórica:

- Pequenas lacunas a vários níveis, nas camadas de preparação, pictórica e de acabamento;
- Rede de estalados diferenciada, sendo que:
 - na área que se sobrepõe à grade a pintura se encontra menos estalada;
 - correspondendo à já anteriormente referida marcação da grade os estalados coincidem com essa deformação/marcação;
 - a rede de estalados é mais densa no centro da pintura;
- Camada de proteção envelhecida e alterada, não homogénea;

- Pontualmente, mas espalhadas um pouco por toda a superfície, existem pequenas manchas de tonalidade branca, que parecem resultar de salpicos que atingiram a pintura;
- Camada de verniz envelhecida e muito alterada, dificultando a correta leitura da obra;
- Sujidade superficial generalizada, apresentando maior depósito em alguns pontos.

INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

- Desemolduramento;
- Desengradamento;
- Limpeza mecânica do verso, para remoção de sujidade depositada;
- Planificação do suporte, especialmente as margens;
- Limpeza da superfície pictórica com solventes para remoção do verniz e de sujidade depositada;
- Aplicação de bandas;
- Reforço das zonas com lacunas a nível do suporte;
- Engradamento;
- Aplicação e nivelamento de pastas de preenchimento nas lacunas a nível da camada de preparação;
- Reintegração cromática, utilizando o método mimético;
- Aplicação de camada de proteção.



Figura 138 – Pintura depois de terminado o tratamento de conservação e restauro.

RELATÓRIO DE INTERVENÇÃO

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Assunto: *Retrato de Senhora*

Entidade: Museu Grão Vasco, Viseu

Nº inventário: 2496

Data de entrada: 09-03-2011

Data de saída:

Autor: Desconhecido

Datação: século XIX

Matéria/técnica: Pintura a óleo sobre tela

Moldura: Dourada

Dimensões: Com moldura - 665 x 538 mm



Imagem 339 – *Retrato de senhora* – pintura antes da intervenção de conservação e restauro.

Técnico responsável pela intervenção:

Sandra Almeida (estagiária sob orientação de Raul Leite)

ESTADO DE CONSERVAÇÃO E INTERVENÇÕES ANTERIORES

Intervenções anteriores

- Repintes na superfície cromática, especialmente nas margens.

Estado de conservação

Pintura

Suporte:

- Pequenos rasgões, devido à oxidação e envelhecimento da tela;
- Deformações no suporte, enfolamentos que partem dos cantos;
- Manchas de oxidação na tela.
-

Camada pictórica:

- Lacunas, ao nível das camadas de preparação e pictórica, em redor das lacunas do suporte;
- Rede de estalados profundos nas zonas mais texturadas;
- Manchas circulares por toda a superfície;
- Em zonas que estavam em contacto com a moldura encontram-se restos de folha metálica;
- Grande camada de sujidade generalizada que escurece muito a pintura;
- Envelhecimento e amarelecimento da camada de proteção.

INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

- Desemolduramento;
- Limpeza mecânica do verso;
- Imunização da grade contra insetos xilófagos;
- Tratamento de rasgões e lacunas ao nível do suporte;
- Limpeza com solventes da camada pictórica. Esta foi realizada por várias fases, na primeira removeu-se o verniz e na segunda a grande camada de sujidade entranhada na tinta texturada;

- Restituição da tensão da tela, apertando as cavilhas da grade;
- Preenchimento de lacunas ao nível da camada de preparação, com pastas de preenchimento;
- Reintegração cromática de forma mimética, tendo especial atenção à lacuna que se situava no olho da senhora;
- Aplicação da camada de proteção final.



Figura 140 – Pintura depois de terminado o tratamento de conservação e restauro.

RELATÓRIO DE INTERVENÇÃO

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Assunto: *Retrato de Senhor*

Entidade: Museu Grão Vasco, Viseu

Nº inventário: 2509

Data de entrada: 09-03-2011

Data de saída:

Autor: Desconhecido

Datação: século XIX

Matéria/técnica: Pintura a óleo sobre tela

Moldura: Dourada

Dimensões: Sem moldura - 825 x 585 mm

Com moldura – 950 x 715 mm



Imagem 441 – *Retrato de senhor* – pintura antes da intervenção de conservação e restauro.

Técnico responsável pela intervenção:

Sandra Almeida (estagiária sob orientação de Raul Leite)

ESTADO DE CONSERVAÇÃO E INTERVENÇÕES ANTERIORES

Intervenções anteriores

- Pelo aspeto e textura da tinta parece que todo o fato da figura foi repintado, no entanto não se conseguiu chegar a conclusões concretas depois de realizados os respetivos exames e análises.

Estado de conservação

Pintura

Suporte:

- Pequenas lacunas provocadas por tenções pontuais;
- No verso vemos manchas de tom castanho e de pequenas dimensões por toda a superfície.
- O verso também apresenta bastante sujidade depositada, especialmente nas zonas perto da grade.

Camada pictórica:

- Lacunas, ao nível das camadas de preparação e pictórica, em redor das lacunas do suporte;
- Grande perigo de destacamento da camada pictórica e da camada de preparação superior, por perda de adesividade com os restantes materiais, este perigo é superior nas margens;
- Apresenta grande quantidade de sujidade entranhada e poeiras coladas
- Manchas de pequenas dimensões de tons cinza, com mais predominância na tinta preta que compõe o fato da figura;
- Na parte superior da pintura, manchas de salpicos de tinta branca;
- Camada de verniz envelhecido.

INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

- Desemolduramento;
- Limpeza mecânica do verso;
- Imunização da grade contra insetos xilófagos;
- Fixação das camadas superficiais;
- Tratamento de rasgões e lacunas ao nível do suporte;
- Limpeza com solventes da camada pictórica, é de referir que embora o repinte não fosse dos melhores, como não se conseguiu perceber o que estava por baixo dele, fez-se uma limpeza e assumiu-se;
- Uma vez que a grade não é extensível, foi necessário desprender a tela em alguns pontos para se realizar a sua correta tenção;
- Preenchimento de lacunas ao nível da camada de preparação, com pastas de preenchimento;
- Reintegração cromática de forma mimética, tendo especial atenção à lacuna que se situava no olho da senhora;
- Aplicação da camada de proteção final.



Figura 142 – Pintura depois de terminado o tratamento de conservação e restauro.

