Conservação e restauro do painel “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano” do Museu de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores

Conservation and restoration of the panel “Saint Sebastian calling on the faith of the Christian captive brothers Marcus and Marcellianus” from the Museum of Angra do Heroísmo, Terceira Island, Azores

Raúl Gregório

Direcção Regional da Cultura, Divisão do Património Móvel e Imaterial, Rua de Jesus, n.º 119, 9700-103 Angra do Heroísmo, Portugal
Raul.R.Gregorio@azores.gov.pt

António Neves

Direcção Regional da Cultura, Divisão do Património Móvel e Imaterial, Rua de Jesus, n.º 119, 9700-103 Angra do Heroísmo, Portugal
Antonio.D.Neves@azores.gov.pt

Paula Romão

Direcção Regional da Cultura, Divisão do Património Móvel e Imaterial, Rua de Jesus, n.º 119, 9700-103 Angra do Heroísmo, Portugal
Paula.MS.Romao@azores.gov.pt

Resumo

Neste artigo descreve-se a metodologia seguida na intervenção de conservação e restauro do painel “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano”, datável de finais do século XVI, pertencente ao antigo retábulo da capela-mor da Igreja Matriz da vila de São Sebastião, na ilha Terceira, Açores, e actualmente no Museu de Angra do Heroísmo.

Começa por se apresentar uma contextualização histórica e um estudo iconográfico e artístico da obra, que se revelou fundamental para o esclarecimento do tema e para o seu enquadramento na época, na igreja e no conjunto retabular. O duplo significado como testemunho da fé e como símbolo da identidade nacional, em tempos próximos ou já em fase de perda da independência de Portugal, é conseguido por via da representação hagiográfica do orago da igreja sobre um suporte de madeira de cedro-das-ilhas (*Juniperus brevifolia*), que deixa inferir um autor ou execução local.

No final da década de noventa do século XX, este suporte manifestava uma avançada deterioração resultante da colonização por fungos (podridão castanha) e de intervenções anteriores, pelo que se realizaram diversas operações de desbaste e preenchimento parcial que permitiram o restabelecimento do equilíbrio físico de cada uma das cinco tábuas e do painel no seu conjunto.

Completada esta fase, a intervenção foi interrompida, vindo a retomar-se em 2007, com o prosseguimento da estabilização da madeira, reensamblagem, levantamento de repintes e tratamento da camada pictórica. A metodologia de trabalho foi adaptada aos critérios mais actuais, mantendo-se apenas a que havia sido antes seguida para as áreas extensamente afectadas pela acção fúngica, com manifesta instabilidade estrutural e incapacidade de recuperação apenas por via da consolidação.

Palavras-chave

Pintura sobre madeira, materiais e técnicas, conservação e restauro, Igreja de São Sebastião, Açores

Abstract

This paper describes the methodology followed in the conservation and restoration of the panel “Saint Sebastian calling on the faith of the Christian captive brothers Marcus and Marcellianus”, datable to the late sixteenth century, belonging to the ancient altarpiece in the presbytery of the Church São Sebastião (Saint Sebastian), Terceira Island, Azores, and currently at the Museum of Angra do Heroísmo.

It begins by presenting an historical overview and an iconographic and artistic study of the panel, which proved crucial to the understanding of the subject and its setting at the time, the church and the whole altarpiece. The double meaning as a testimony of faith and a symbol of national identity in times close to or already in the process of loss of independence from Portugal, is achieved through the hagiographic representation of the patron saint of the church on a base of cedar wood (*Juniperus brevifolia*), which enables to infer an author or local production.

In the late nineties of the twentieth century, this support showed an intense deterioration resulting from colonization by fungi (brown rot) and previous interventions. The work done back than was held by various thinning of the wood and partial filling that allowed the restoration of the physical balance of each one of five boards and the panel as a whole.

After this phase, the intervention was stopped, coming to resume in 2007, with the further stabilization of wood, reassembly, repainting survey and treatment of pictorial layer. The methodology was adapted to the most current criteria, keeping only what had once been widely followed in the areas affected by fungal action, with a clear structural instability and inability to recover only by consolidating.

Keywords

Painting on wood, materials and techniques, conservation and restoration, Church of St. Sebastian, Azores

■ Contexto histórico

O painel “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano” integrou o antigo retábulo da capela-mor da Igreja Matriz de São Sebastião, localizada na vila homónima do concelho de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores. O conjunto contava com pelo menos outros dois painéis, estes com representações dos martírios de São Sebastião, pela sagitação e pela flagelação (Figura 1).

Os painéis terão sido encomendados quando “a capela-mor foi acrescentada (e certamente reconstruída) no ano de 1568, por se achar muito arruinada, o mesmo acontecendo às das outras paróquias desta ilha”, como diz Baptista de Lima baseado no cronista Ferreira Drumond [1]. Esses melhoramentos foram feitos em consonância com a provisão de 16 de Junho desse ano “para serem reparadas e feitas de novo as capellas mores das egrejas parochiaes” [2].

O incêndio de 8 de Março de 1789, em que “ardeu em fim quasi tudo que dentro se achava, salvando-se unicamente o sagrado Viatico, algumas sanctas imagens, vasos sagrados e alfaías” [3], obrigou à mudança dos painéis para a igreja da Misericórdia – que “servio no entretanto de parochial” – onde permaneceram durante os seis anos que durou a reconstrução [3].

Desconhece-se a época da transferência dos painéis para a sacristia, edificada, junto da nave direita, “em fins

do século XVII ou princípios do século XVIII”, e “certamente ... enriquecida com pintura mais antiga pertencente à própria igreja” [1].

Sabe-se, contudo, que nela se encontravam em 1949, porquanto Baptista de Lima assim os refere: “Ao fundo desta sacristia está um pequeno nicho, vendo-se a parede coberta por três painéis emoldurados representando da esquerda para a direita: 1) S. Sebastião visitando os presos; 2) martírio de S. Sebastião pela flagelação; 3) martírio do mesmo Santo com as flechas. Trata-se de pintura em tábuas dos fins do século XVI ou princípios do século XVII” [1].

Certamente por alturas de 1954, quando a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) iniciou a sua intervenção na igreja, os três painéis foram doados ao Museu de Angra do Heroísmo.

■ A Igreja de São Sebastião

A Igreja Matriz de São Sebastião integra-se na tradição de templos paroquiais inspirados pela arquitectura gótica portuguesa de tipo mendicante, com corpo de três naves escalonadas com iluminação directa e tem cabeceira tri-partida [4].

Sofreu grandes danos com o terramoto de 9 de Abril de 1614 e, 175 anos depois, com o incêndio que destruiu quase por completo o interior.

Fig. 1 Painéis representando, da esquerda para a direita: “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano”, “Martírio de São Sebastião pela sagitação” e “Martírio de São Sebastião pela flagelação”. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura. Digitalização de Paulo Lobão, Museu de Angra do Heroísmo.

Foi classificada como Imóvel de Interesse Público a 5 de Janeiro de 1951.

A partir de 1954, e até 1965, a DGEMN realizou profundos trabalhos de restauro no templo procurando restabelecer-lhe a *facies* manuelina [4], já que a reconstrução após 1789 “alterara e vulgarizara, naturalmente, o respectivo frontispício, eliminando e ocultando muitos elementos que haviam sobrevivido das construções afonsinas e manuelina” [5].

Além dos três painéis acima referidos, “atesta[m] o interesse artístico da Igreja de São Sebastião” [6] os frescos datáveis do primeiro terço do século XVI [4] que subsistem em grandes áreas das paredes das naves laterais (actualmente em fase de estudo e conservação por parte da Direcção Regional da Cultura dos Açores, através da Divisão do Património Móvel e Imaterial).

■ Contexto artístico

No contexto nacional, o painel poderá inscrever-se num período entre as décadas de 70 e 80 do século XVI, muito possivelmente fazendo parte da produção de uma segunda geração de pintores maneiristas já quase despidos de influências da corrente flamenga e de feição “italianizante” [7].

Também poderá enquadrar-se numa terceira geração, “ao estilo do mestre que fez a série de Milagres e Paixão de Cristo do antigo retábulo da Sé” de Angra [6], produzida na fase derradeira de Quinhentos, numa época em que se verificou um vasto incremento da actividade artística “estimulada por uma clientela ávida de ornamentar os novos lugares de culto que se erguiam ou renovavam” [7].

As duas outras pinturas, também muito maneiristas, seguem modelo italianizado com a típica deformação de poses (nos carrascos que açoitam São Sebastião) que a *Bella Maniera* propunha como ideal estético, segundo cânones miguelangescos [8].

Este conjunto retabular constituía uma exclusiva representação hagiográfica do orago da igreja, à qual não seria alheia uma significação nacionalista (patriótico-sebastianista) [8], em tempos próximos ou já em fase de perda da independência de Portugal.

Esta iconografia duplamente sebastianista assume uma curiosa representação emblemática em duas tábuas

executadas nos anos próximos de 1578, data do desastre militar de Alcácer-Quibir, e conservadas no quarto de D. Sebastião no Palácio Nacional de Sintra [9]: o rei “configurado como o próprio Santo do hagiológico de Voragine, no acto de resgatar os cativos cristãos Marco e Marceliano, filhos de Traquilino e de Márcia, e de assim se expor à fúria vingativa do Imperador [Diocleciano] que o mandaria executar de seguida” [10, 11].

O tema da libertação dos irmãos cativos encontra-se, ainda, numa pintura sobre madeira da autoria de Gaspar Soares, realizada entre 1575 e 1580, e integrada num dos retábulos colaterais da Igreja Matriz de Évora de Alcobaça [11, 12]. Nesta, São Sebastião, capitão do Imperador, vestido como um fidalgo da época de D. Sebastião e acompanhado por um anjo que segura um livro aberto, resgata os dois prisioneiros na presença de sua mãe [12].

A série de dez pinturas sobre tela retratando a vida e os martírios de São Sebastião, encomendada em 1759 a Diogo de Mangina para a capela-mor da Ermida de São Sebastião em Tavira, inclui duas representações próximas: “S. Sebastião sustenta na fé os irmãos presos Marco e Marceliano” e “S. Sebastião liberta Marco e Marceliano perante Traquilino e Márcia, seus pais, em casa de Nicóstrato” [13]. Os mesmos episódios se repetem num dos painéis de azulejo, de fabrico lisboeta dos meados do século XVIII, da Igreja de São Sebastião da Pedreira, em Lisboa [14].

Em ambas as pinturas de Tavira, os irmãos encontram-se atrás de uma grade, tal como acontece no painel em estudo. A diferença mais significativa entre as cenas é o conjunto das personagens: a pintura açoriana é mais fiel à *Legenda aurea* (Lenda dourada), primeira grande colectânea hagiográfica publicada no século XIII por Jacopo da Voragine [15].

Nesta obra, a vida de São Sebastião, soldado italiano cristão que viveu na segunda metade do século III, tem, como ponto de partida, a tentação de apostasia relatada em diálogo teatralizado das várias personagens [14].

Este mesmo episódio foi usado em dramas medievais e em autos [14], de que é exemplo o *Auto do Milagroso Mártir S. Sebastião* [16].

Contam estes relatos que os gémeos Marco e Marceliano foram condenados à morte por serem cristãos, tendo-lhes o Imperador concedido um período de trinta dias de cativeiro em casa de Nicóstrato e Zoe. Perante os rogos e lamentações de seus pais, Márcia e

Traquilino, e das suas esposas e filhos, vacilavam os irmãos quando Sebastião lhes falou, levando-os a perseverar na fé. Impressionada pelo que presenciara e vendo um anjo segurando um livro, Zoe prostrou-se aos pés de Sebastião e este devolveu-lhe a fala que perdera há seis anos. Este milagre motivou a conversão dos presentes, do carcereiro Cláudio, e gente das suas “casas”, num total de sessenta e oito pessoas [13]. Esta conversão colectiva chamou a atenção do Prefeito de Roma, Cromácio. Sofrendo de reumatismo e sabendo que Traquilino tinha ficado curado do mesmo mal, procurou Sebastião que o obrigou a destruir os seus ídolos, e o curou. Tão grato ficou que libertou os cristãos encarcerados e renunciou ao cargo de Prefeito. Também o seu filho, Tibúrcio, foi baptizado.

É este testemunho da fé, num discurso de duplas leituras – como Jesus libertador dos que a têm e como símbolo de identidade nacional [8] – que o painel da Igreja Matriz de São Sebastião representa.

Em Angra vivia e trabalhava em 1584 um pintor chamado Pedro Fernandes. Não é possível afirmar que seja o autor desta pintura, mas a sua simples existência atesta que havia na ilha gente preparada para executar, em madeira local, este tipo de empreitadas [8].

■ Descrição da pintura

Como se observa na Figura 2, a pintura tem, como imagem central, em plano superior e no mesmo alinhamento, as figuras de São Sebastião e dos dois irmãos cativos, que chamam a si toda a atenção da cena, bem como o olhar da maioria das personagens.

Os gémeos são representados atrás de uma grade: Marceliano em prostração, vencido pelos lamentos dos seus familiares; Marco atento às palavras de São Sebastião.

No exterior da cela, o Santo, vestido de centurião romano, dirige-se aos cativos e Zoe gesticula e aponta para o anjo que aparece atrás de Marco.

No mesmo plano, à esquerda do observador, encontram-se duas figuras masculinas, sendo visível, da mais jovem, apenas o rosto.

No plano inferior, Márcia, de olhar voltado para baixo, aproxima a mão esquerda da grade que a separa dos seus filhos. Uma das esposas (certamente a de Marco,

atendendo à proximidade entre os dois) manifesta-se aos encarcerados, de costas para o observador, semi-ajoelhada, de braços abertos, envolvendo à direita um menino desnudo. À sua esquerda, a esposa de Marceliano observa-a, enquanto o seu filho lhe puxa as vestes. Junto a São Sebastião, poderão identificar-se Zoe, Traquilino e Nicóstrato.

■ Materiais e técnicas

A Figura 3 mostra a frente do painel após a remoção da moldura dourada não original. Numa primeira observação, pode referir-se que a execução técnica desta pintura assume algumas características peculiares, nomeadamente:

- a utilização de um suporte de madeira endógena, o que indica que o autor ou a realização terão sido locais;
- a composição com pouco sentido de perspectiva (bem evidente na margem à direita do observador, na representação dos elementos arquitectónicos);
- o desenho pouco conseguido;
- as características exóticas dos rostos, revelando que o pintor podia ter influências orientais (Figura 4).

■ Suporte

O painel, com dimensões médias de 140,5 cm de altura, 126,5 cm de largura e 3,5 cm de espessura, é composto por cinco tábuas de cedro-das-ilhas (*Juniperus brevifolia* [17]) unidas entre si no sentido vertical por cavilhas cónicas, em média de quatro por união (Figura 5).

A identificação da madeira foi efectuada por observação macroscópica e análise comparativa das características principais: cor, odor, densidade, textura e veio [17].

Os troncos das árvores desta espécie são, frequentemente, muito sinuosos e contorcidos, em resposta a adversidades várias no processo de crescimento [17]. Por isso, as pranchas obtidas, sejam cortadas na direcção radial ou tangencial, apresentam sempre muitas fibras desalinhas em relação à direcção longitudinal. O corte das tábuas geralmente é efectuado com o objectivo de aproveitar ao máximo o cerne por este ser a região do tronco mais resistente, tanto do ponto de vista mecânico, como bioquímico [18, 19]. O corte tangencial é o que permite este melhor aproveitamento e também a

Fig. 2 Distribuição das personagens: 1 – São Sebastião; 2 – Marcelliano; 3 – Marco; 4 – Márcia; 5 – Traquilino; 6 e 7 – Esposas dos cativos; 8 e 9 – Filhos dos cativos; 10 – Nicóstrato; 11 – Zoe; 12 – Anjo; 13 – Carcereiro Cláudio ou Prefeito Cromácio(?); 14 – Tibúrcio (?).

extracção de tábuas de maiores dimensões [18, 20].

Verificou-se que as tábuas que constituem o suporte foram obtidas por corte tangencial e desbastadas com enxó, como o mostram as marcas deixadas no

tardoz (Figura 6). Verificou-se também que há significativas diferenças de largura entre o topo e a base das tábuas (Tabela 1), o que deve resultar de uma tentativa de aproveitamento máximo da madeira.

Fig. 3 Plano geral da frente do painel. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

Fig. 4 Pormenores (após a intervenção) dos rostos de um dos irmãos cativos (em cima) e de seu pai (em baixo). Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

■ ■ Camada de preparação, desenho, camadas cromáticas e camadas protectoras

A camada de preparação é espessa e de cor branca. Não foram identificados os seus materiais constituintes, mas, atendendo ao que era mais utilizado na época, a carga deverá ser de carbonato ou sulfato de cálcio e o ligante à base de cola animal.

Não foi detectado qualquer desenho subjacente através da reflectografia de infravermelho, mas registaram-se, por exame macroscópico sob luz normal, marcações do tipo ponta seca delineando a estrutura do gradeamento.

As camadas cromáticas dão conta de uma paleta variada: fundos escuros, tons de branco, amarelo, vermelho, verde, rosa e castanho nas vestes das figuras, carnações em tonalidades diferentes caracterizando cada uma das personagens, branco para o cabelo de Nicóstrato e vários castanhos para os restantes.

Contrastando com os marcados panejamentos de pincelada cheia e bem definida, observou-se o uso de velaturas, nomeadamente sobre as vestes de algumas das figuras.

Sobre as camadas cromáticas detectaram-se várias camadas protectoras alteradas.

■ ■ Intervenções anteriores

Esta pintura sofreu intervenções anteriores de algum relevo que se fizeram sentir do suporte até às camadas de protecção. Não foi encontrada documentação referente a estas intervenções, mas tudo indica que tenham sido efectuadas no século XX, em duas ocasiões distintas.

Numa primeira fase foram efectuadas aplicações de remendos no suporte; preenchimento de lacunas e de áreas apodrecidas do suporte com pasta de cola branca e serradura (Figura 6); preenchimento de lacunas da camada pictórica; integração cromática, recorrendo a um método imitativo, atingindo as zonas circundantes e cobrindo parte do original; repinte integral do manto da figura da esposa de Marceliano, e parcial da veste do menino junto desta (Figura 7); aplicação de verniz pigmentado em algumas zonas com desgaste da camada cromática; aplicação de camadas de protecção em número desconhecido.

Numa ocasião mais recente foi reforçada a união das tábuas do suporte mediante a aplicação no verso de

Fig. 5 Elementos constituintes do painel. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura. Digitalização de Paulo Lobão, Museu de Angra do Heroísmo.

duas régua de madeira de pinho, colocadas transversalmente e aparafusadas em dois pontos por tábua, e de outra régua mais pequena, pregada no topo, segurando o remendo da tábua central (Figura 6).

■ Estado de conservação

O painel apresentava uma grande instabilidade a nível do suporte e da estrutura, que se repercutia nas camadas de preparação e pictórica.

Fig. 6 Plano geral do verso do painel: 1 – Marcas de enxó; 2 – Remendos aplicados; 3 – Pasta de cola branca e madeira; 4 – Réguas de madeira de pinho aparafusadas; 5 – Régua de pinho pregada; 6 – Deterioração por acção de fungos, seguida de infestação por insectos xilófagos. Fotografia sob luz semi-rasante de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura. Digitalização de Paulo Lobão, Museu de Angra do Heroísmo.

■ ■ Suporte

A madeira sofreu acentuada deformação mecânica observável na forma de empenos, fendas e fracturas, como o ilustram as Figuras 3 (sob luz normal) e 8 (sob luz semi-rasante). O desenvolvimento de empenos terá

resultado de uma retracção diferenciada nas faces opostas de cada tábua, certamente por uma delas apresentar uma predominância da orientação tangencial em relação à outra [21]. Esta situação foi fortemente agravada pela já referida colocação de remendos e réguas e pela aplicação de uma pasta de cola e serradura (Figura 6), que impediram os movimentos naturais da madeira [20].

Tabela 1 Largura das tábuas do suporte (expressa em cm)					
	Tábua 1	Tábua 2	Tábua 3	Tábua 4	Tábua 5
Largura superior	21,3	24,6	27,9	29,5	27,0
Largura inferior	19,7	23,8	26,2	27,9	25,4

Nota: a numeração das tábuas foi feita da esquerda para a direita em relação a um observador colocado à frente do painel.

Fig. 7 Pormenor sob luz rasante do repinte do manto da esposa de Marceliano e da veste da criança. Fotografia de José Guedes da Silva, Direção Regional da Cultura.

Esse efeito é especialmente visível no topo das tábuas 2 e 3, onde foram realizadas tais intervenções (Figuras 3, 6 e 8).

Adicionalmente, a madeira sofreu uma infecção de fungos da chamada podridão castanha, da qual resultou

uma perda significativa da resistência mecânica e a consequente fragilização de grande parte do painel (Figura 6).

Como é referido na literatura, os fungos que originam a podridão castanha são os que causam maior grau de destruição, uma vez que, desde o início da colonização, despolimerizam rapidamente os polissacarídeos da madeira, nomeadamente a celulose e a hemicelulose, deixando um resíduo de lenhina, castanho e com aparência oxidada [19-23]. Em consequência, a madeira tende a encolher, formando fendas nas direcções longitudinal e perpendicular ao grão, que dão origem ao característico padrão cúbico [22, 23] que, nas situações mais graves, pode desfazer-se em pó pela simples pressão dos dedos [20].

Foram as duas tábuas acima referidas as mais atingidas por esta podridão, que se estendia por toda a metade superior das tábuas (Figura 6) e avançava até muito perto da camada cromática.

Uma vez instalados os fungos, a conversão dos constituintes da madeira em moléculas mais simples, nomeadamente dióxido de carbono e água, contribui também para o aumento do teor de humidade [22], o que, em conjunto com a fragilização mecânica das fibras, terá favorecido o ataque de insectos xilófagos, pouco frequente na madeira de *Juniperus brevifolia* [17, 18].

Por outro lado, as junções entre as tábuas 1, 2 e 3 encontravam-se em separação, bem como o canto inferior direito e um remendo aplicado em intervenção anterior, no topo da tábua central (Figuras 3, 6 e 8).

As cavilhas de madeira tinham deixado de cumprir a sua função de união das tábuas, encontrando-se soltas na sua maior parte enquanto outras haviam-se perdido, provavelmente aquando da realização das intervenções acima descritas.

Nas margens existia um grande número de elementos metálicos que serviram para fixar a moldura e originaram produtos da corrosão que deixaram na madeira circundante profundas marcas.

■ ■ Preparação

A camada de preparação apresentava alguma desidratação, chegando a estar pulverulenta nas áreas adjacentes às lacunas. Devido aos movimentos do suporte, formaram-se bolsas de destacamento, um pouco por toda a superfície.

Fig. 8 Plano geral da frente. Fotografia sob luz semi-rasante de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura. Digitalização de Paulo Lobão, Museu de Angra do Heroísmo.

■ ■ Camada cromática

A Figura 9 representa um pormenor da pintura que mostra o estado geral em que se encontrava a superfície: uma espessa camada de sujidade e camadas de protecção escurecidas cobriam-na total e heterogeneamente, ocultando a imagem.

Registavam-se pequenas lacunas um pouco por toda a pintura, algumas derivadas de falta de adesão da preparação, outras de abrasão e outras ainda de falta de suporte. A lacuna de maior dimensão ocorria na área onde foi introduzido o remendo (e refeita a pintura) do topo da tábu central.

Em diversos pontos, formaram-se “bolhas” (Figura 9) resultantes de uma acentuada contracção da camada cromática, explicável por exposição a calor intenso (incêndio de 1789?) ou por tensões exercidas pela polimerização dos vernizes aplicados.

■ Intervenção

A intervenção foi iniciada em 1996 no Centro de Estudo, Conservação e Restauro dos Açores (CECRA), na sequência da realização de uma formação prática ministrada pelo responsável pela oficina de marcenaria e carpintaria do então Instituto de José de Figueiredo. Nessa altura, foram seleccionadas para tratamento as tábuas 2 e 3 como exemplo de patologias extremas verificadas no suporte de madeira e de necessidade de intervenção profunda para garantir o restabelecimento do equilíbrio físico de cada tábu e do painel no seu conjunto.

Completaada essa primeira fase de intervenção, o trabalho foi interrompido durante cerca de uma década, tendo todas as tábuas permanecido na posição horizontal sobre superfície dura e em condições de humidade relativa e de temperatura estáveis.

Extinto o CECRA em 2006, e transitando as suas competências para a Divisão do Património Móvel da Direcção Regional da Cultura, a intervenção foi retomada em 2007, procurando-se, então, adaptá-la aos critérios mais actuais, mas mantendo-se a metodologia nas restantes áreas de madeira afectadas pela podridão castanha.

Fig. 9

Pormenor da camada cromática mostrando o aglomerado de sujidade, as lacunas e as “bolhas” resultantes da contracção. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

■ ■ Suporte

Começou por se proteger a superfície pictórica aplicando um *facing* de papel japonês e solução aquosa de cola de coelho a 6 %, seguindo o sistema de quadrículas. A cola foi aplicada a quente (40 °C) e a pincel e a fixação finalizada com a passagem de uma espátula quente (cerca de 60 °C) [20, 24, 25].

Removeram-se as travessas aparafusadas e pregadas no verso e separaram-se as cinco tábuas (Figura 10), seguindo-se a limpeza mecânica dos restos de cola existentes nas interfaces entre elas e nas cavilhas que as uniam.

Extraíram-se mecanicamente todos os pregos de ferro das margens, após o que se limparam e estabilizaram (com solução de sumo de limão) as áreas envolventes.

Fig. 10 Verso do painel após separação das tábuas. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura. Digitalização de Paulo Lobão, Museu de Angra do Heroísmo.

A desinfestação do suporte foi realizada com solução insecticida contendo cipermetrina, propiconazol e tebuconazol (Xilofene® SOR2), aplicada por pincelagem e com seringa (nos orifícios deixados pela actividade dos insectos).

Para o preenchimento das lacunas (Figura 11), usou-se madeira de cedro (*Juniperus brevifolia*) e cola branca de madeira (M100®, emulsão aquosa à base de poli(acetato de vinilo) [20]).

■ ■ ■ Tratamento das tábuas 2 e 3

Como já se referiu, a estas duas tábuas encontravam-se associadas as patologias mais danosas para o suporte, resultantes da acção fúngica e das intervenções anteriores, particularmente a aplicação de pasta de cola e serradura (efectuada com o intuito de colmatar os danos da podridão que então já se verificavam).

Fig. 11 Exemplo de preenchimento de lacunas do suporte. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

Nas metades superiores em que, como se disse, a madeira havia perdido toda a sua consistência, começou por se realizar a remoção daquela pasta. Esta operação deixou o suporte livre de tensões, mas revelou toda a sua instabilidade estrutural e a incapacidade de recuperação apenas por via da consolidação. Foi tendo em conta todos esses factores, que teve de se optar pelo rebaixamento parcial [24, 25] num compromisso entre a estabilidade do suporte e a salvaguarda da camada pictórica.

Para o reforço da protecção da camada pictórica, foi aplicado, sobre o já existente, um *facing* com gaze e mistura de caulino e cola de coelho a 5 % em água.

O desbaste da madeira infectada (Figura 12) foi realizado com ferramentas de corte (formão, goiva, lima, plaina e guilherme), conforme a proximidade da camada cromática. A madeira restante e as áreas afectadas em

Fig. 12 Desbaste da madeira infectada. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura. Digitalização (da impressão a preto e branco) de Paulo Lobão, Museu de Angra do Heroísmo.

menor extensão foram consolidadas com soluções de resina acrílica (Paraloid® B72) em xileno [20], em concentrações sucessivas de 2, 4, 6 e 8 %.

Efectuadas estas operações, colocaram-se as tábuas na horizontal, com a face voltada para baixo, a fim de as fibras por acção da gravidade tomarem uma forma mais próxima da original.

Não se tendo obtido os resultados desejados neste processo, submeteram-se as tábuas a uma nova planificação e estabilização, desta vez com humidade e pressão, aplicando-se sobre o verso uma camada de papel molhado e pesos, num processo gradual.

Iniciou-se o preenchimento das áreas desbastadas com a colagem, ao suporte restante, de uma folha de criptoméria com 3 mm de espessura (Figura 13), com o objectivo de proporcionar uma melhor estabilização entre o material original e o material novo. A utilização da madeira de criptoméria (*Cryptomeria japonica* [26]) prendeu-se com o facto de ser de baixa densidade e de estar muito bem adaptada ao clima local.

Completo-se a operação com a introdução de madeira de cedro em duas camadas com secções desencontradas, de modo a anular possíveis movimentos prejudiciais à pintura [20, 24, 25]. Estas camadas foram construídas com cerca de doze fiadas de pequenas secções com cortes diagonais, nunca coincidentes (Figura 14).

Fig. 13 Colagem de folha de criptoméria sobre a área desbastada. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

Fig. 14 Preenchimento das áreas desbastadas com duas camadas de madeira de cedro cortada em pequenas secções diagonais. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura. Digitalização (das impressões a preto e branco) de Paulo Lobão, Museu de Angra do Heroísmo.

■ ■ Reensamblagem

A reensamblagem do conjunto (Figura 15) foi feita de modo a respeitar a técnica original, procedendo-se apenas à substituição de algumas cavilhas e à utilização de cola branca em vez de cola animal. Juntaram-se as tábuas com grampos e cingentos a fim de se conseguir uma correcta fixação dos elementos em todos os sentidos [20].

■ ■ Camadas de preparação e cromática

Após a conclusão do tratamento do suporte, removeram-se os *facings* e efectuou-se uma limpeza da superfície pictórica com saliva, que dissolveu algum vestígio de cola animal e uma parte da sujidade menos entranhada na superfície.

Procedeu-se a um aligeiramento de vernizes com uma mistura de etanol e *white-spirit* (50/50). Nas áreas em que o verniz se encontrava muito alterado, a ponto de, para além de dificultar a leitura do original, lhe atribuir uma textura irregular e opaca (Figura 16), foi utilizada uma solução de metilpirrolidona e *white-spirit* (50/50), que se mostrou ser também indicada para a remoção das massas

Fig. 15 Verso e frente do painel após tratamento do suporte. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

negras, de composição desconhecida, que haviam sido aplicadas em intervenção anterior, principalmente no manto verde de Nicóstrato.

Fig. 16 Pormenor do rosto da esposa de Marceliano com limpeza da área central. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

Fig. 17 Levantamento mecânico de repinte. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

O repinte integral do manto da esposa de Marcelliano, bem como parte significativa da veste do menino junto desta, eram constituídos por uma camada muito espessa de cor azul (Figura 7), cuja remoção só foi possível por via mecânica, com recurso a bisturi (Figura 17).

As lacunas foram limpas e desgorduradas, primeiro mecanicamente, depois com fel de boi. Para o seu preenchimento (Figura 18), escolheu-se a massa de caulino e cola de coelho [20, 27], aplicada a quente e a pincel, método que possibilita uma cobertura gradual e efectiva, bem como a prevenção contra secagens

Fig. 18 Painel após preenchimento das lacunas. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

Fig. 19 Fotografia final do painel e moldura. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

bruscas – princípio de um inevitável processo de contracção e fissuração.

O nivelamento das massas foi realizado com bisturi e humidade, a fim de controlar a incisão do corte, buscando

os limites da lacuna e a concordância da superfície desta com a circundante.

Passou-se à integração cromática das lacunas e desgastes, tendo em vista possibilitar a fruição estética da pintura,

tendo como princípios a utilização de materiais reversíveis [20, 25, 27] e o emprego de um método aceite pela ética da conservação e restauro.

Foram usadas aguarelas Winsor & Newton® e as técnicas do *tratteggio* e da selecção cromática [20, 27]. As áreas lacunares foram integradas dentro dos tons das áreas envolventes, embora ligeiramente mais claros, e, sempre que se julgou necessário e seguro, optou-se pela reconstituição de algum desenho que devolvesse a leitura ao conjunto, como no caso da lacuna de maiores dimensões em que havia linhas originais em todos os sentidos que permitiam essa reconstituição.

Completada a integração cromática e colocada a moldura, concluiu-se o tratamento com a aplicação, a trincha, de verniz de retoque à base de ciclohexanona (Talens®) sobre a superfície pictórica (Figura 19).

■ ■ Moldura

A moldura que havia sido aplicada no painel (tal como as dos outros dois painéis do conjunto – Figura 1) não era original e a madeira apresentava avançada deterioração, pelo que se optou por não a reutilizar.

Dado o facto de o painel ser composto por tábuas, susceptíveis de movimentação em resposta às variações de temperatura e de humidade relativa, foi decidida a realização de uma moldura que incorporasse um encafeço a toda a volta do painel.

Por também ser necessário procurar um equilíbrio entre a dimensão da moldura e a possibilidade de empeno da madeira utilizada, a escolha recaiu sobre a casquinha, faixada com vinhático (Figura 19).

■ Agradecimentos

Ao Professor Doutor Vítor Serrão a quem os autores devem toda a contribuição para a análise artística da obra.

■ Referências

- Lima, M. C. B., ‘A Igreja de S. Sebastião da Ilha Terceira’, *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira* 7 (1949) 247-255.
- Drumond, F. F., *Annaes da Ilha Terceira*, Vol. I, reimpressão fac-similada da edição de 1850, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Angra do Heroísmo (1981).
- Drumond, F. F., *Annaes da Ilha Terceira*, Vol. III, reimpressão fac-similada da edição de 1859, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Angra do Heroísmo (1981).
- Afonso, L. U., ‘A Igreja de São Sebastião – Arquitectura e pintura mural’, monografia elaborada para a Direcção Regional da Cultura dos Açores, Angra do Heroísmo (2006).
- Félix, E., ‘Sobre os “frescos” da antiga matriz de São Sebastião da Ilha Terceira - proposta para uma leitura’, *Atlântida* 38 (1994) 5-21.
- Serrão, V., comunicação oral (Maio de 2010).
- Serrão, V., *A Pintura Maneirista em Portugal*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa (1991).
- Serrão, V., e-mail (14-6-2010).
- Instituto dos Museus e da Conservação, *Palácio Nacional de Sintra / visita virtual / quarto de D. Sebastião*, http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/museus_palacios/ContentDetail.aspx?id=1127 (acesso em 16-6-2010).
- Serrão, V., ‘Rei D. Sebastião, representado como S. Sebastião’, in *O Mártir: Corpo Ferido na Árvore*, ed. C. A. M. Azevedo, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (2005) 132-133.
- Serrão, V., *A Trans-memória das Imagens - Estudos Iconográficos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*, Edições Cosmos, Chamusca (2007).
- Serrão, V., ‘S. Sebastião libertando os cativos cristãos Marco e Marcelliano’, in *O Mártir: Corpo Ferido na Árvore*, ed. C. A. M. Azevedo, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (2005) 82-83.
- Serrão, V., ‘Série da vida e martírios de S. Sebastião’, in *O Mártir: Corpo Ferido na Árvore*, ed. C. A. M. Azevedo, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (2005) 96-101.
- Azevedo, C. A. M., ‘Contributo para o estudo do culto e da iconografia de São Sebastião em Portugal’, in *O mártir: corpo ferido na árvore*, ed. C. A. M. Azevedo, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (2005) 5-41.
- Voragine, J., *The Golden Legend*, <http://www.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/> (acesso em 17-6-2010).
- Alves, A.B. *Auto do Milagroso Mártir S. Sebastião*, Miranda do Douro, Centro de Estudos António Maria Mourinho, 2007, <http://tpmirandes.no.sapo.pt> (acesso em 14-6-2010).
- Base de dados da Biodiversidade dos Açores, *Juniperus brevifolia* (Seub.) Antoine, <http://www.azoresbioportal.angra.uac.pt> (acesso em 30-12-2010).
- Edlin, H.L., *What Wood is That? A Manual of Wood Identification*, Stobart Davies Ltd., Hertford (1994).
- Perusini, G., *Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee – Storia, Teorie e Tecniche*, Del Bianco Editore, Udine (1994).
- Ramón, V.V., *La Conservación y la Restauración de Pintura de Caballete*, Editorial Tecnos, Madrid (2007).
- Cruz, H., Nunes, L., *A madeira como material de construção, mestrado-reabilitacao*.fa.utl.pt/disciplinas/jbastos/HCruzMadeiramaterial1.pdf (acesso em 30-12-2010).

- 22 Pala, H., 'Constituição e mecanismos de degradação biológica de um material orgânico: a madeira', *Construção Magazine* **20** (2007) 54-62.
- 23 Deacon, J., *Wood decay, and wood-rotting fungi*, <http://www.biology.ed.ac.uk/research/groups/jdeacon/FungalBiology/woodrots.htm> (acesso em 30-12-2010).
- 24 Emile-Mâle, G., *Restauration des Peintures de Chevalet*, Office du Livre, Fribourg (1976).
- 25 Bergeon, S., «*Science et patience*» ou *la restauration des peintures*, Réunion des Musées Nationaux, Paris (1990).
- 26 Base de dados da Biodiversidade dos Açores, *Cryptomeria japonica* (L. fil.) D. Don, <http://www.azoresbioportal.angra.uac.pt> (acesso em 30-12-2010).
- 27 Casazza, O., *Il Restauro Pittorico – nell'Unità di Metodologia*, Nardini Editore, Florença (1983).

Recebido: 24 de Setembro de 2010

Versão revista: 22 de Fevereiro de 2011

Aceite: 4 de Abril de 2011