

O LEVANTAMENTO DE REPINTES E A PERCEÇÃO DA IMAGEM — A ESCULTURA DE SÃO MATEUS EVANGELISTA DA IGREJA MATRIZ DO SARDOAL

REMOVAL OF OVERPAINTS AND IMAGE PERCEPTION — THE SCULPTURE OF SAINT MATHEW THE EVANGELIST FROM THE MAIN CHURCH OF SARDOAL

Margarida Marques Cerdeira¹, Mariana Pinheiro Lourenço¹, Ana Bidarra^{1,2}

¹ *Conservação e Restauro, Instituto Politécnico de Tomar, Portugal*

² *Techn&Art, Laboratório de Conservação e Restauro de Escultura, Instituto Politécnico de Tomar, Portugal
bidarra.ana@gmail.com*

RESUMO

Uma escultura em madeira policromada representando São Mateus Evangelista (séc. XVII/XVIII), pertencente à Igreja Matriz do Sardoaal, foi alvo de uma intervenção de conservação e restauro no Laboratório de Escultura do Instituto Politécnico de Tomar. O trabalho revelou-se um ponto de reflexão importante não só no âmbito académico, como na sua contribuição para o estudo da História da Arte e da percepção da imagem. A escultura apresentava-se repintada, tal como acontece com inúmeros bens culturais portugueses deste período. Uma observação atenta permitiu identificar a presença de policromia subjacente, posteriormente comprovada pela análise de cortes estratigráficos, bem como pela realização de janelas de sondagem. A questão do levantamento de repintes continua a ser uma opção desafiante na Conservação e Restauro, não só pelas questões de ordem ética, como pelas dificuldades técnicas que envolvem este processo. Esta intervenção apresenta um ponto de reflexão importante a respeito do levantamento – ou não – de repintes na escultura policromada portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE

Escultura | Policromia | Conservação e restauro | Repinte | Repolicromia

ABSTRACT

A wooden sculpture depicting Saint Mathew, the Evangelist (17th-18th centuries), belonging to the main church of Sardoaal (Portugal), was restored at the Sculpture Conservation Laboratory at Tomar Polytechnic Institute. This work is part of an important reflexion not only in an academic level, but also as a contribution to Art History and the perception of the Image. The sculpture was overpainted, as it happens in countless sculptures from this period. A careful observation allowed to identify the presence of an underlying polychromy, later confirmed by the analysis of the cross-sections by optical microscopy and the opening of survey areas. The removal of an overpaint it's still a challenging option in Conservation, not only because of the ethical questions involved, but also due to the technical difficulties concerning this process. This intervention aims to pose as a reflection on the removal - or not - of overpaints, in Portuguese wooden sculpture.

KEYWORDS

Sculpture | Polychromy | Conservation and restoration | Overpaint

INTRODUÇÃO

Foi realizada, nos Laboratórios de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar, uma intervenção de conservação e restauro numa escultura em madeira policromada, representando São Mateus Evangelista (séc. XVII/XVIII). Esta escultura, pertencente à Igreja Matriz do Sardoal, encontrava-se ao culto, estando exposta no retábulo-mor. Como muitas esculturas portuguesas deste período, esta obra estava totalmente repintada. A observação das lacunas da camada de repinte das vestes permitiu identificar a presença de policromia subjacente de melhor qualidade técnica e estética, facto verificado através da abertura de janelas de sondagem e da observação, por microscopia óptica, dos cortes estratigráficos. Esta camada, bastante diferente dos repintes quase monocromáticos, é decorada com motivos vegetistas com aplicação de folha de ouro.

Também as carnações apresentam mais do que uma camada policroma, sendo a camada superior de qualidade técnica, material e estética superior à das vestes.

Nem sempre a bibliografia e as definições generalistas de conceitos como 'repinte' ajudam a clarificar ideias e a tomar decisões, e este revelou-se um desses casos, pois dada a qualidade das carnações coloca-se em causa a definição do conceito de repinte, confrontando-o com o de repolicromia. De uma forma genérica considera-se um repinte a "acção ou efeito de repintar, com o objectivo de reparar ou ocultar danos no original. Pode ser total ou parcial, ou modificar o aspecto da obra. Constitui uma importante alteração do original e é necessário um rigoroso estudo tanto para perceber o seu valor como para proceder à sua eliminação. Como norma, sempre que seja possível e desde que o repinte não constitua um documento histórico, deve ser eliminado." (Calvo, 2003: 189-190). No entanto, o mesmo autor aborda ainda o conceito de repolicromia, entendendo-o também como uma adição posterior mas "com a intenção de adaptar ao gosto da época, podendo ser total ou parcial." Surge a primeira diferença entre os dois termos, dado que no caso da repolicromia se pretende adaptar a obra a um determinado período estético, posterior à sua execução. É ainda referido que "em muitos casos pode existir degradação da camada

subjacente e daí a necessidade da sua repolicromia". Aqui os conceitos voltam a sobrepor-se. No entanto e ainda sobre a definição de repolicromia, refere que se "devem conservar todas as camadas de policromia sobrepostas se não implicarem risco de conservação para a obra". Os conceitos não são claros e um dos factores para esta confusão quanto aos termos utilizados, estará na semântica. Atendendo aos dois conceitos em diferentes línguas, em espanhol e português utiliza-se a palavra repinte, em inglês *overpaint*, em francês *repeint*, em italiano *ridipinto* e em alemão *übermalung*. A palavra repolicromia, idêntica em português e espanhol, ao ser traduzida para inglês, francês ou alemão, é idêntica a repinte, não havendo distinção entre as palavras (Calvo et al., 2018) (Rico e Martínez dir., 2003). Possivelmente a forma de distinguir estes dois conceitos e ultrapassar a subjectividade que implicam, estará na análise visual de cada caso. Observando as imagens fornecidas na "Terminología básica de conservación y restauración del Patrimonio Cultural" (Calvo et al., 2018:72-73) a representação de um repinte e de uma repolicromia é claramente distinta. Enquanto o repinte assume um aspecto tosco e de fraca qualidade, os exemplos de repolicromia possuem uma superior qualidade técnica e visual, reflectindo conhecimento artístico por parte do executante (Bidarra, 2014). Tendo por base estes dois conceitos e a anterior tentativa de definição, será possível considerar a policromia das vestes e da base um repinte, enquanto as carnações são uma repolicromia

A definição destes dois conceitos e a forma como são interpretados, assume um carácter real, efectivo na transformação e alteração da percepção da imagem. No caso em estudo esta alteração não se verifica enquanto símbolo, mensagem ou iconografia, mas apenas no aspecto visual e estético, visível na mudança física da escultura, consequência directa da remoção dos repintes.

É na realidade do dia-a-dia da conservação e restauro, com base no conhecimento técnico e teórico adquirido, auxiliado por exames e sempre com uma minuciosa observação à vista desarmada, que as decisões são tomadas. A par de todos os critérios que devem ser tidos em conta, a função do objecto também é fundamental para a tomada de decisões

importantes, como o levantamento, ou não, de repintes, uma acção revestida de carga subjectiva e com um carácter irreversível. Tal como afirma Muñoz-Viñas (2014: 5), a respeito das decisões de um

conservador-restaurador, “in real life, compromising is a must. (...) Most often, conservation succeeds through reasonable compromise.”

A ESCULTURA DE SÃO MATEUS EVANGELISTA - CONTEXTO



Fig. 01. São Mateus Evangelista. Vista geral antes da intervenção.

A escultura representando São Mateus Evangelista (Fig. 01) é um exemplar das imagens do culto católico que proliferaram após o Concílio de Trento, geralmente de madeira policromada, podendo apresentar diversas técnicas decorativas: douramento, estofado, puncionado e esgrafitado (Alves, 1989), imitando os brocados (tecido ricamente decorado por tecelagem de fios de ouro e prata) e os adamascados (tecido grosso de seda com motivos geométricos). Trata-se de uma escultura de madeira de vulto pleno, policromada. Segundo Réau (1997: 370-71) a iconografia deste Santo é tripla, consoante os atributos representados. Pode aparecer enquanto Evangelista, Apóstolo ou Publicano. No primeiro caso, é frequentemente representado escrevendo um livro, o primeiro Evangelho, com uma pena, inspirado por um anjo ou por um homem alado; também pode ter aos seus pés uma criança. Efectivamente, são muitas as representações de São Mateus com o livro e com a pena

na escultura portuguesa, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, com uma forte influência espanhola quer nas formas, quer nos elementos iconográficos. Enquanto Apóstolo, pode ser representado pisando um saco do qual saem moedas, símbolo da sua conversão. Estas representações são mais raras no panorama pós Trento. Como Publicano, é representado tendo como atributos uma bolsa ou uma balança para pesar o ouro, símbolos da sua profissão de cambista (Réau, 1997:371).

Numa observação global do trabalho escultórico, é possível considerar esta escultura como sendo de cariz regional, embora possua uma boa qualidade técnica. Até à presente data, não foram encontradas autorias ou quaisquer documentos notariais. De uma maneira geral, em esculturas com estas características e sem fontes documentais, torna-se difícil fazer uma datação exacta optando-se por considerar balizas temporais. Como tal, não é possível incluí-la num estilo definido, mas atribuir um conjunto de aspectos comuns que, apesar das diferentes autorias e dos regionalismos, permitem datar a obra entre os séculos XVII e XVIII: o estático posicionamento do corpo contraposto por uma ligeira intenção de movimento, a pouca animação do pregueado e a decoração estilizada das vestes (tal como observado na pintura subjacente). Em suma, há uma estabilidade do movimento e pouca expressividade (Pereira, 1989) por contraponto a um barroco mais erudito e mais tardio.

A maioria dos autores insere este tipo de esculturas no período entre o século XVII e o século XVIII, mais propriamente até 1732, com a chegada das primeiras esculturas para Mafra. Assim, a presente imagem de S. Mateus do Sardoal poderá ter sido produzida num tempo em que os estilos artísticos em Portugal se sobrepuseram, na chamada época barroca, mas não respeitando totalmente a estética deste período artístico, tal como a grande percentagem da produção escultórica nacional (Pereira, 1989).

Com o desaparecimento da influência francesa da escultura em pedra em Portugal, no século XVI e no início do século XVII e, sobretudo, com o Concílio de Trento onde, em 1563, a última sessão iria provocar uma viragem decisiva no campo artístico para a formação de um código severo sobre as imagens religiosas (Alves, 1989), o panorama escultórico em Portugal na Contra Reforma vai observar alterações. Tal como a imagem de São Mateus documenta, vão ser produzidas esculturas em suporte lenhoso e cerâmico, de Santos, Evangelistas, Santos Mártires, imagens Marianas, bem como dos temas da Vida e da Paixão de Cristo, com uma função devocional e icónica; deixam-se para trás os temas mitológicos, alegóricos e eruditos. Os principais encomendantes

eram as Ordens Religiosas (onde proliferaram as esculturas de Santos) e as Igrejas Paroquiais fora dos centros urbanos, como é o caso da Igreja Matriz do Sardoal. “Assim, o «escultor» de seiscentos é, antes de mais, um santeiro a quem se pedem imagens convenientes e convincentes” (Pereira, 1989: 166). Tal como afirma Paulo Pereira (2007: 24) a respeito das imagens pós tridentinas: “colocava-se a imagem ao serviço de uma pedagogia da fé, procurando-se fazer passar a sua mensagem através de sinais que apelassem à emotividade e fossem de fácil decodificação (...)” função que esta escultura ainda hoje desempenha e que deve ser tida em linha de conta pelo Conservador–Restaurador.

TECNOLOGIA DE PRODUÇÃO - MATERIALIDADE

Para uma caracterização das principais técnicas de produção, a observação minuciosa à vista desarmada, antes e durante a intervenção é fundamental. Esta foi complementada por exames radiográficos e pelo estudo de cortes estratigráficos por microscopia óptica.

Trata-se de uma escultura em madeira de castanho, uma das espécies mais usadas para a produção de escultura deste período, a par da madeira de carvalho (Alves, 1989). Foi construída, provavelmente, num grande bloco central, com técnica subtractiva, ao qual foram adicionados o braço e mão direitos, um pequeno elemento na área do cabelo, e a base. Nas radiografias é possível identificar objectos metálicos que fazem a união entre estes blocos constituintes (Fig. 02). Observam-se pequenos pontos brancos, em toda a escultura (excepto nas carnações) bastante radiopacos, correspondendo a orifícios de saída de insectos xilófagos, não são visíveis a olho nu, e estão sob a camada de repinte. Verifica-se ainda a maior radiopacidade no rosto, resultante, provavelmente, da utilização de branco de chumbo como camada intermédia entre a preparação e a policromia ou como pigmento utilizado para a carnação (Murta, 2015:82). A utilização de branco de chumbo poderá explicar a inexistência de orifícios de saída nas carnações, pois o chumbo e outros metais pesados (mercúrio, arsénio, ...) actuam como agente insecticida. Observa-se ainda a existência de uma rede de estalados nas carnações.

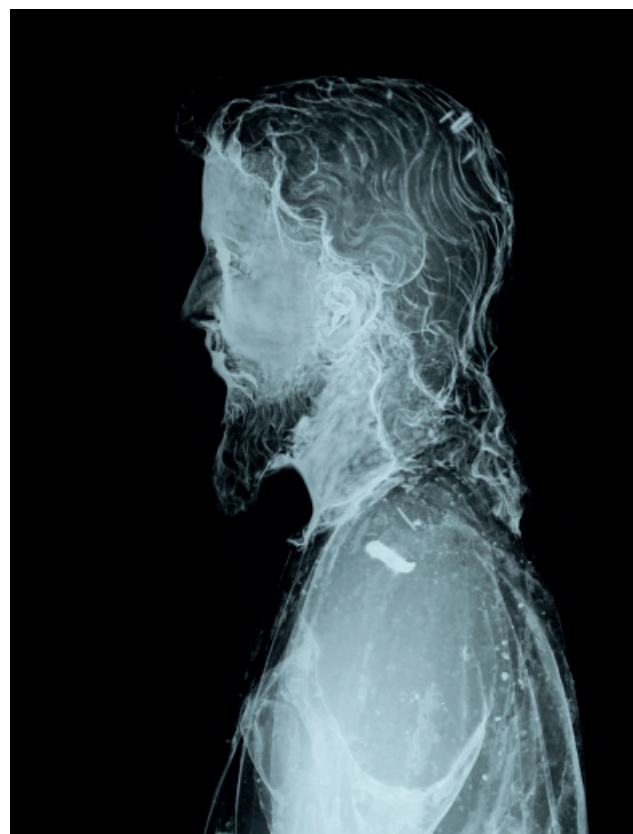


Fig. 02. Radiografia. Observam-se elementos metálicos na união de blocos, lacunas na policromia (nariz), orifícios de saída de insectos xilófagos e radiopacidade dos pigmentos (carnações). (© Gonçalo Figueiredo, IPT)

A radiografia ofereceu contributos essenciais para a compreensão do processo de execução da escultura e para a avaliação do seu estado de conservação.

Quanto à policromia, segundo Carolina Barata (2008:6), em esculturas deste período (eruditas e populares) “pode dividir-se nas seguintes áreas fundamentais: a zona da carnação (rosto, membros superiores, membros inferiores), que pode incluir a representação de cabelos e barbas, e a zona do estofado, que equivale à representação das vestes.” No presente caso, observa-se pintura subjacente às camadas de repolicromia e de repinte. Assim, no cabelo, vê-se claramente a camada policroma castanha sobre a qual existem repintes mais escuros, quase pretos, que se prolongam pela barba; trata-se de um repinte pouco homogêneo, de fraca qualidade, que não cobre a totalidade do cabelo e que foi aplicado de uma forma descuidada (inclusivamente, há pinceladas desta tinta no pescoço, no lado direito, bem como em ambas as orelhas).

Quanto às vestes, o repinte da túnica é azul com debrum dourado, observando-se uma camada subjacente em tonalidades azuis e verdes. Após a recolha de uma amostra, no ombro direito, para a análise do corte estratigráfico, confirmou-se a existência de duas camadas policromas distintas (Fig. 03). Neste corte observa-se a seguinte sequência estratigráfica, de baixo para cima: uma camada de preparação branca/acastanhada com algumas partículas de maior dimensão; uma camada azul muito fina, correspondendo à policromia subjacente; uma camada castanha igualmente fina, correspondendo, provavelmente, a uma camada de protecção envelhecida e/ou sujidade; uma nova camada preparatória de coloração esbranquiçada, muito fina e sobre esta, o repinte azul, visível a olho nu.



Fig. 03. Corte estratigráfico da amostra de repinte azul da túnica (40x): 1) preparação; 2) policromia; 3) sujidade (?); 4) preparação; 5) repinte.

O manto é totalmente vermelho no exterior, com áreas bastante sujas e enegrecidas, com debrum dourado decorado com pequenos motivos florais e de cor verde no intradorso, fazendo um friso. A recolha de uma amostra na área vermelha (Fig. 04) também revelou duas camadas policromas distintas. Observa-se, de baixo para cima, a seguinte sequência estratigráfica: uma camada de preparação de coloração heterogénea (branca e acastanhada); uma camada de cor alaranjada e sobre esta uma fina camada castanha escura, provavelmente pertencendo a um motivo decorativo castanho. Depois, sobre estas, uma nova sequência, correspondente ao repinte vermelho:

uma camada de preparação fina e por último, uma camada de cor vermelha.

Quanto ao repinte verde, de menor área, retirou-se uma amostra no interior do manto (Fig. 05) observando-se a seguinte sequência: preparação; camada de cor verde; camada de preparação muito fina ou nova camada policroma; repinte verde, visível a olho nu, mais espesso e heterogéneo, com partículas verde-escuro de maior dimensão.



Fig. 04. Corte estratigráfico da amostra de repinte vermelho (40x): 1) preparação; 2) policromia; 3) policromia (?); 4) preparação; 5) repinte.

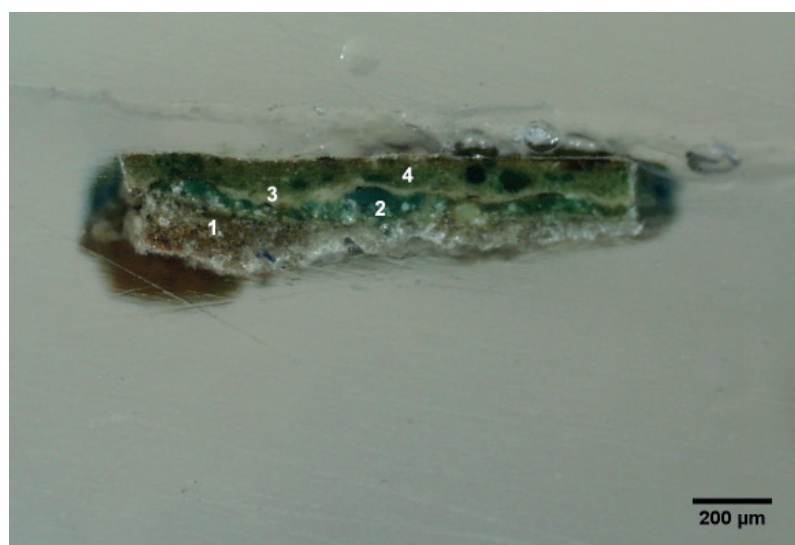


Fig. 05. Corte estratigráfico da amostra de repinte verde (40x): 1) preparação; 2) policromia; 3) camada de preparação; 4) policromia.

As carnações apresentam mais dúvidas quanto ao número de camadas identificáveis. É sabido que estas áreas das esculturas sofriam diversas alterações, por serem zonas importantes para os fiéis (rosto) e sensíveis ao manuseamento (dedos das mãos, narizes). Tal como afirma Elsa Murta (2015: 87), as carnações apresentam questões técnicas muito importantes, uma vez que são elas que dão vida à imagem, captando a nossa atenção. A sua preparação era uma tarefa muito importante: as camadas brancas eram feitas à base de gesso em cola animal, sobre estas era dada uma camada de tinta imitando a carnação, mediante uma mistura de branco de chumbo, ocre, vermelhão e outros pigmentos mais escuros, aglutinados em óleo, por último, a superfície era polida (Murta, 2015:82) dando um aspecto lustroso e brilhante às carnações. Na presente escultura, na área da cara, não existem lacunas com dimensão

suficiente para a recolha de amostras, não sendo possível tirar conclusões apenas por observação à vista desarmada. No entanto, é possível afirmar que não se trata da policromia original, pois a análise da radiografia (Fig. 02) permite identificar uma zona de menor radiopacidade no nariz. Este, à vista desarmada não apresenta qualquer lacuna, o que significa que ao comparar a absorção desta zona com o restante rosto, não possui o(s) mesmo(s) pigmento(s) radiopacos existentes na(s) camada(s) subjacente(s). Para além deste aspecto, a policromia é semelhante à das mãos e pés. Nas lacunas dos pés, por observação com uma lupa de aumento, distinguem-se, aparentemente, três momentos diferentes. Serão necessárias novas observações e novos registos fotográficos para se poder afirmar com uma maior certeza o número de camadas.

SONDAGENS

Tendo por base a análise dos resultados obtidos por microscopia óptica e por radiografia, assim como por observação da escultura, foram realizadas sondagens nos dois repintes de maior extensão: no repinte azul da túnica e no vermelho do manto. Com efeito, foi possível observar policromia subjacente ao repinte, com técnicas e estéticas diferentes (Fig. 06). Na túnica, a pintura subjacente é de coloração azul

esverdeado, e no manto, ocre/alaranjada, decorada com motivos vegetalista mais escuros, compostos por folhas castanhas e douradas, com aplicação de folha de ouro, provavelmente num douramento a óleo. A intenção da decoração vegetalista da veste e do manto, com contornos mais escuros em tons de castanho, será a de conseguir um efeito de claro-escuro, por parte do artista, tal como era usual em esculturas deste período (Alves, 1989).



Fig. 06. Manto vermelho. Zona de sondagem com policromia subjacente.

REMOVER OU NÃO REMOVER?

Este é um assunto com o qual os conservadores-restauradores, a par com os proprietários e os responsáveis pelos Bens Culturais, se deparam frequentemente, aquando de intervenções de conservação: a remoção, ou não, de repintes, bem como a definição de repinte e de repolicromia. Esta não é uma questão consensual em Conservação e Restauro e as fronteiras entre um conceito e o outro podem não ser claramente definidas, sobretudo quando aplicados a casos concretos, tal como este.

Neste caso e tendo em conta o estudo e a observação material da escultura, poder-se-á afirmar que devido às características técnicas e aos materiais utilizados, a escultura encontra-se repintada, havendo, também, uma clara desvirtuação da policromia subjacente, de melhor qualidade técnica, estética e um importante documento das policromias dos séculos XVII/XVIII. Contudo, numa observação atenta às mãos, pés e rosto da escultura, é possível considerá-las repolicromias, uma vez que aparentam uma técnica de execução mais cuidada, no entanto, a fronteira entre um conceito e outro é ténue.

Também é muito importante ter em linha de conta a função do objecto. Para além do inegável carácter documental e histórico que encerra, é também um importante objecto de culto nos dias de hoje – aliás, a Igreja Matriz do Sardoal é também denominada de Santiago e São Mateus. Assim, a escultura de São Mateus Evangelista continua, actualmente, a desempenhar o papel para o qual foi inicialmente pensada e produzida: ser um objecto de culto, uma

imagem importante e sagrada para uma determinada população que sempre a quis ver “embelezada” e em condições ideais para as funções devocionais que desempenha. Por isso mesmo, imagens como estas foram tantas vezes repintadas, frequentemente em mais do que uma campanha.

Sabe-se que o objectivo da aplicação destas novas camadas terá sido o de encobrir danos na camada policroma subjacente. Utilizaram-se materiais e técnicas de fraca qualidade, com uma estética menos conseguida e bastante diferente da policromia subjacente – aspecto mais evidente nas vestes. Ainda assim, foram fruto de um determinado tempo e circunstância, e são testemunho de um percurso histórico.

A decisão, após reflexão e análise dos exames e sondagens, foi a de proceder ao levantamento da camada de repinte das vestes, do cabelo, da barba e da base, mantendo a repolicromia das carnações. Trata-se de um processo irreversível, complexo e potencial causador de stress para a policromia dependendo dos métodos e materiais utilizados, e do comportamento das camadas de repinte. É espectável a alteração estética da imagem e a consequente mudança visual que daí ocorrerá. Passará a ser visível uma policromia de maior riqueza estética, técnica e cromática, com uma decoração onde predominam motivos vegetalistas com aplicação de folha de ouro, resultando na valorização da obra e numa aproximação da intenção original do escultor.

QUE MATERIAIS E METODOLOGIAS UTILIZAR?

Para a decisão da remoção dos repintes também contribuiu o facto de estes poderem ser retirados sem colocar em causa a integridade física do bem cultural, nem a segurança do operador e do ambiente. Assim, com base no artigo 9 de E.C.C.O.¹ – *Diretrizes profissionais (III): Código ético*, foram utilizados materiais cujas características e efeitos são estudados e conhecidos, sabendo-se, que não representam um

perigo para os materiais originais, sendo compatíveis com estes.

A realização de janelas de sondagens forneceu indicações sobre o tipo de repintes existentes. Estes poderão ser de natureza acrílica, com uma camada preparatória branca no caso da túnica e do manto, o que facilita a sua remoção. Uma vez que são camadas com alguma espessura, a utilização de solventes não

¹ European Confederation of Conservators – Restorers Organisations, Available at: <http://www.ecco-eu.org/documents> [consultado em Abril de 2019].

seria suficiente. Deste modo, foi necessário pensar em métodos que garantissem o amolecimento de toda a camada de repinte sem afectar a camada subjacente e a respectiva técnica decorativa (douramento a óleo).

A complexidade da remoção destes repintes verifica-se nas diferentes metodologias que foram necessárias aplicar, e que variaram consoante as áreas.

Na zona superior da escultura, correspondente ao manto vermelho, debrum e túnica azul, foram necessárias três metodologias diferentes. Dos testes de solventes/reagentes feitos, concluiu-se que na área vermelha a melhor solução - a menos tóxica e a que garantia a não-remoção do douramento (bastante desgastado e sensível a quase todos os solventes) -, foi a utilização de pachos de algodão embebidos em dimetilsulfóxido (DMSO) a 20% em etanol, com um tempo de actuação de cerca de 10 minutos. Deste modo, a camada de repinte fica amolecida, permitindo a sua fácil remoção com o bisturi, sem remover o douramento e sem inchamento das camadas subjacentes. Procedeu-se, assim, ao início do levantamento do repinte da área vermelha, pelo verso, na parte superior. Em algumas zonas do repinte vermelho, no verso, não houve aplicação da camada de preparação branca. Nestes casos, foi bastante mais difícil fazer a remoção, havendo também um risco superior de ferir a camada subjacente. Nestas situações, a aplicação da solução foi efectuada com cotonete de forma a amolecer ligeiramente a camada de tinta vermelha e proceder à sua remoção mecânica. Verificou-se ainda a presença de pingos de cera sob a camada de repinte.

Até à presente data, toda a área vermelha na zona superior foi removida. Observam-se os orifícios de saída de insectos xilófagos sob a tinta vermelha, que apenas eram visíveis nas radiografias.

A remoção do repinte verde, foi realizada de forma diferente. Como revelou a análise do corte estratigráfico, a camada verde de repinte correspondendo ao debrum do manto, não apresenta camada preparatória, facto que dificultou a sua eliminação. Esta começou por ser efectuada na parte posterior. À medida que o levantamento ia sendo feito mecanicamente, foi-se observando igualmente o grande número de orifícios de saída dos insectos xilófagos que estavam sob a camada de repinte. Ao mesmo tempo, observaram-se os poucos vestígios de camada subjacente nesta área, com uma coloração esverdeada, mais clara que o repinte. Com a continuação do levantamento, foi novamente aplicado o método com pachos de algodão e solvente DMSO a 20% em acetona, com tempo de actuação de cerca de 10 minutos, o que se revelou eficaz. Ainda assim, praticamente todo o friso verde foi removido mecanicamente, com bisturi. Na parte frontal do debrum, a policromia subjacente encontra-se em melhor estado de conservação, observando-se claramente o douramento e o tipo de decoração, após o levantamento do repinte.

No cabelo e na barba, por terem um repinte de fraca qualidade, foi possível efectuar a remoção por via húmida, com acetona pura. Esta remoção foi combinada com limpeza mecânica com bisturi, nas zonas de acumulação de tinta.

Esta escultura está a ser estudada e intervencionada em âmbito académico. Assim, os critérios e a metodologia de intervenção foram pensados tendo em conta este aspecto, nunca descurando os critérios orientadores e a ética que deve nortear qualquer intervenção de conservação e restauro. Um deles, foi a decisão de intervencionar apenas, no presente ano lectivo, a metade superior da escultura, de modo a tentar abranger o máximo de procedimentos possíveis durante o tempo das aulas (Fig. 07).



Fig. 07. Durante o levantamento de repintes.

CONCLUSÕES

A escultura de madeira policromada de São Mateus Evangelista, pertencente à Igreja Matriz do Sardoal, revelou-se um interessante caso de reflexão, sobretudo, no que concerne às questões de levantamento de repintes, bem como aos materiais e métodos utilizados para tal. É um processo complexo, irreversível e com claras consequências sobre a percepção visual da obra, dadas as alterações que esta irá apresentar após a total remoção dos repintes.

A intervenção é de âmbito académico, mas não deixa de ser um caso comum em contexto profissional, com todas as controvérsias e constrangimentos que existem, dado o carácter de subjectividade inerente

ao processo de remoção de repintes. Trata-se de um exemplo de discussão ética e metodológica, com o qual muitos conservadores-restauradores se debatem no seu dia-a-dia profissional, tendo muitas vezes de encontrar compromissos, nunca pondo em causa a integridade do bem cultural e os princípios éticos e deontológicos que regem a profissão de Conservador-restaurador.

Este caso revela também como a Conservação e Restauo, a História da Arte e as Ciências, se cruzam para que se possa responder, de uma maneira mais concertada, a intervenções concretas no património Português.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Natália – *A arte da talha do Porto na época barroca. (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Volume I. Porto: Arquivo Histórico. Câmara Municipal do Porto. 1989.

BARATA, Carolina - Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da época barroca. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Ciências. 2008.

BIDARRA, Ana; ANTUNES, Pedro, "Restauo, des-restauo, repintes e repolicromias". De Viollet-Le-Duc à Carta de Veneza. Teoria e prática no espaço Ibero-americano. Livro de Atas. Lisboa, LNEC, 20-21 Novembro 2014, pp. 479-485.

CALVO, Ana – *Conservación y Restauración - Materiales técnicos y procedimientos – De la A a la Z*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

CALVO, Ana et al – *Terminología básica de conservación y restauración del Patrimonio Cultural*, Universidad Complutense de Madrid, Março 2018, DOI: 10.13140/RG.2.2.21909.83680. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/323613615_Terminologia_basica_de_conservacion_y_restauracion_del_Patrimonio_Cultural (2019.09.14).

European Confederation of Conservators – Restorers Organisations. Disponível em <http://www.ecco-eu.org/documents> (2019.06.14)
MUNOZ-VIÑAS, S. "Imperfect Conservation". *E-conservation magazine*. 2014. Disponível em www.e-conservation.org/issue-2/27-editorial (2019.05.13).

MURTA, Elsa - "For those who are according to the flesh, set their minds on things of the flesh (...)" in *Flesh tones in polychrome sculpture*, Encontro ICOM-CC 2015. Madrid: ICOM – CC, 2015, 77 – 92.

RÉAU, Louis – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la G a la O*. Volume 7. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1997.

RICO, Lourdes; MARTÍNEZ, Celia (dir.) - *Diccionario técnico Akal de conservación y restauración de bienes culturales. Español-Alemán-Inglés-Italiano-Francés*, Madrid, Ediciones AKAL, 2003.

PEREIRA, José - "Escultura" in PEREIRA, Paulo (coord.). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, 165-171.

PEREIRA, Paulo (coord.) - *História da Arte Portuguesa*. Volume 7. Lisboa: Círculo de Leitores. 2007.