

Capela-mor da Sé Catedral de Viseu

Levantamento de uma repintura do teto

Filipe Ferreira, Lara Aladina, Teresa Carrilho Ferreira | AOF

A Sé Catedral de Viseu foi alvo de uma intervenção de conservação e restauro em alguns dos seus mais representativos espaços interiores. O presente artigo reporta, à intervenção na pintura mural do tecto da capela-mor.



- 1 | Sé de Viseu
- 2 | Brutescos completos
- 3 | Brutesco, figuras
- 4 | Janela e após limpeza



2



Entre as várias frentes de trabalho de restauro no interior da Sé (fig. 1), designadamente o restauro do tecto em madeira da Sacristia, de dois retábulos em talha dourada, das abóbadas das naves, em cantaria de granito, será abordada, no presente artigo, a intervenção no teto da capela-mor.

A intervenção foi prevista como uma intervenção de estabilização. Contudo, após a execução do diagnóstico ao estado de conservação do teto e da análise das camadas cromáticas descobertas, optou-se pela remoção total da repintura, tendo consciência de se tratar de um procedimento suscetível de discussão alargada, devido ao grande impacto visual que a solução final iria apresentar, como de facto veio a acontecer, com plena comunhão da solução escolhida.

A pintura mural da Sé Catedral

Apesar de a Sé Catedral festejar este ano os seus 500 anos de existência, a pintura mural, executada com técnica a seco, é atribuída ao século XVII, através de análise e interpretação dos motivos pintados, figuras meio humanas, meio animais, repletas de volutas, florões e pássaros característicos do estilo “brutesco”, designação dada ao estilo pictórico onde predominam estas representações (fig.2).

O estilo do brutesco surge no período compreendido entre 1612 a 1683, como vem sido estudado pelo historiador, Dr. Victor Serrão.

Ao longo dos séculos, foram muitas as renovações estruturais e estéticas da Sé Catedral, que foram alterando este espaço religioso, permitindo guardar o registo de vários movimentos artísticos.

A pintura mural presente na abóbada da capela-mor, é um dos seus magníficos registos artísticos, devido às dimensões das figuras, ao colorido e ao brilho da folha de ouro.

O processo de levantamento da repintura, permitiu ajudar a concluir que, para além de uma decoração no estilo “Brutesco”, esta pertence já a uma fase mais desenvolvida, do final do século XVII. Com efeito, segundo os estudos do historiador Victor Serrão, em comparação

com o brutesco inicial, a decoração preenche por completo os fundos e as volutas são desenhadas mais cheias, apresentando um colorido mais intenso (fig. 3).

A figura central da Nossa Senhora da Assunção, visível na cartela no centro do tecto, surge numa representação mais cuidada e real, sendo figura importante neste género de pintura.

Levantamento de patologias

Todas as patologias eram decorrentes de infiltrações de águas das coberturas, perda pontual de reboco nas zonas de remate da abóbada, bem como eflorescências salinas. O edifício foi recentemente alvo de obras de reabilitação da cobertura.

No entanto, somente depois das sondagens efectuadas *in loco*, com apoio de andaimes, foi detectada a patologia de maior significado: a repintura completa do mural.

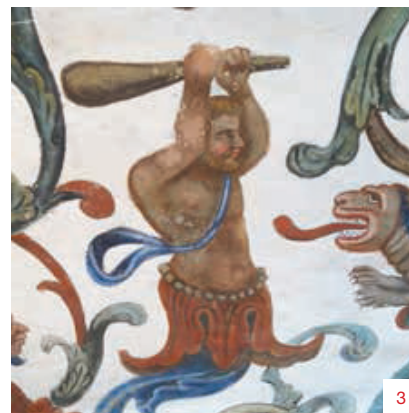
Repintura - Intervenção anterior

Após a confirmação física da repintura, procedeu-se a uma pesquisa documental, com o objetivo de se conseguir datar a origem do repinte. Este aparece referenciado num registo de notas da igreja, posteriormente publicado no livro de Alexandre Alves sobre a Sé Catedral.¹

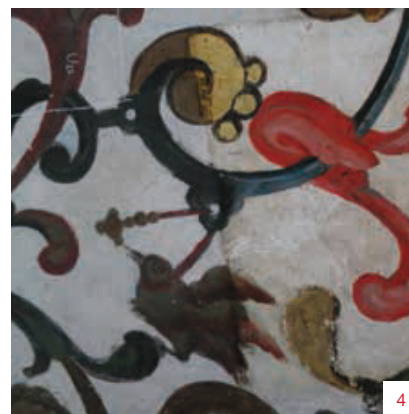
A repintura é datada do século XX, realizada por um artista da terra, que confirma que a pintura foi realizada a tempera, não sendo um fresco.

Após a realização de teste simples de limpeza, constatou-se que o pintor teve o cuidado em utilizar a base de água, pois as mesmas saíam com uma simples passagem de uma trincha macia.

No entanto, devido à espessura da camada de repintura, a limpeza mecânica arrastava as camadas de pigmentos para as áreas envolventes pelo que, após testes de solubilidade da camada original, se optou pela limpeza através da abertura de janelas com recurso a esponja humedecidas e gel (fig. 4).



3



4

Durante os trabalhos observou-se que a água não removia a policromia original, mas também não removia a sujidade subjacente a repintura.

Através das janelas, conseguiu-se avaliar a extensão da policromia original ainda existente, bem como o impacto do processo, nas diferentes cores, e o seu estado de coesão e adesão.

Observou-se também o registo do processo de limpeza anterior, sendo visíveis marcas de arrastamento da sujidade e escorrências mal limpas.

A camada de pintura original, descoberta na intervenção feita pela equipa da AOF, apesar de mal limpa, apresentava boa coesão e adesão.

Comparando as cores que foram surgindo ao longo da intervenção da AOF, concluiu-se que o artista, não tendo conseguido uma limpeza homogénea, optou por reproduzir as

cores com as tonalidades que ia conseguindo obter após a sua limpeza, algumas escurecidas pela sujidade que não conseguiu remover. É o caso dos azuis representados com tonalidades verdes escuras, as carnações com tonalidade arroxeadas, os vermelhos mais escuros e os verdes claros com verdes sombra de oliveira e cinzas. Somente o fundo continuou a apresentar uma camada branca sobre argamassa, surgindo pontualmente zonas azuladas (fig. 5).

Algumas das zonas douradas foram repintadas com purpurinas, mas outras permaneceram originais.

Devido ao facto de se estar em presença uma repintura completa, foi considerada a possibilidade de os motivos terem sido alterados. Assim, foram abertas janelas em zonas chave, tais como rostos e mãos. Não foram detectadas grandes alterações, com a exceção dos rostos que eram menos expressivos e definidos.

Para a remoção da sujidade subjacente, foram retomados os testes de solvência para remover a sujidade, de forma simultânea com a repintura.

Intervenção de limpeza e remoção da pintura

Durante a limpeza, foram-se observando lacunas, ao nível da camada cromática, aparentemente provocadas pela intervenção de antecedente, sobrevivendo uma tênue imagem do elemento anterior.

Por este motivo procedeu-se também a um levantamento gráfico e fotográfico, de forma mais precisa que o habitual, pois em caso de ausência do desenho primitivo, a repintura seria o único registo que se tinha do original.

A limpeza foi realizada de forma faseada e metódica, acompanhando o levantamento gráfico à escala real. Foi realizada uma quadrícula, obtida por folhas de acetato A3, que foi identificada no acetato e no suporte mural a giz, sendo em seguida fotografado (fig. 6).

Foram utilizados números e letras, com a seguinte ordem: Primeira linha horizontal, letra A, seguida pela numeração dos respectivos quadrados em linha horizontal, por exemplo A1, A2, A3 e por aí adiante, até à extremidade da parede oposta.

Na zona do arco do cruzeiro foram utilizadas as referências, ACI (arco do cruzeiro interior) e respectivo número, da direita para a esquerda, e ACE (arco do cruzeiro exterior) também com a respectiva numeração.

Quando se revelou necessário repetir as letras, estas passaram a surgir repetidas duas vezes AA, AA1, AA2, e assim por diante.

O registo dos desenhos em escala real permitiu reproduzir de forma mais rápida o desenho e a paleta de cores renovada, garantindo assim a leitura homogênea de todo o elemento.

Dada a simetria da pintura, não houve necessidade de se levantarem estes registos do lado oposto da abóbada, com exceção do arco de cruzeiro, muito afetado pela intervenção de limpeza anterior, que atacou muito o antigo registo.

Verificou-se, após análise do levantamento gráfico, que os desenhos, apesar de simétricos, não se encontravam centrados e que, por este motivo, as figuras do lado da Epístola, no final da abóbada, tinham sido ligeiramente deformadas.

Os solventes para a remoção da sujidade

Após o primeiro levantamento, gráfico e fotográfico, de um quarto do tecto, iniciou-se a seleção dos solventes a utilizar. Sendo o suporte composto por material altamente poroso e absorvente, a limpeza foi realizada com utilização de géis, seguindo as regras de *Wolbers*.

ÁGUA

A água foi o primeiro solvente testado, sendo fraco e não tóxico. Quando usada em gel, aumenta o tempo de ação, o que foi importante para o amolecimento da sujidade.

CMC

O CMC (carboximetilcelulose de sódio) foi o espessante escolhido, é fácil de encontrar, económico e permite transportar solventes de base aquosa. O primeiro teste mostrou ser eficaz na remoção da sujidade, provocando o amolecimento da camada de pintura original, mais fina e, por isso, mais sensível.

Concluiu-se então pela necessidade de escolher um agente de atuação mais rápida, para que a água não amolecisse a policromia original.

EDTA

A primeira escolha recaiu sobre o EDTA, por ser um agente de limpeza muito utilizado, que permite resolver problemas complexos, devido às suas propriedades de absorção de elementos compostos por iões metálicos (propriedade quelante).

Começou-se por escolher o ácido etilenodiaminotetra-acético (EDTA), que obedece à fórmula $(\text{HO}_2\text{CCH}_2)_2\text{NCH}_2\text{CH}_2\text{N}(\text{CH}_2\text{CO}_2\text{H})_2$ e cuja massa molecular é 292,24 g • mol⁻¹.

É um agente químico, incluído dentro do chamado quelante, por ser capaz de formar complexos de metal solúvel. É um solvente amplamente utilizado na indústria, na medicina e no restauro de bens culturais, tem sido usado na limpeza de peças cerâmicas, pedra e também pintura mural, sendo muito conhecido por ter sido utilizado na famosa fórmula AB57 desenvolvida pelos Mora durante a limpeza da pintura mural da capela Sistina.

Os dois sais de EDTA mais comuns são o sal dissódico (EDTA-Na₂) e tetrassódico (EDTA-Na₄). O sal dissódico apresenta um pH ácido, enquanto o tetrassódico apresenta um pH básico.

5 | As cores do repinte e as originais após limpeza.

6 | Acetato.

7 | Sais cristalizados.

8 | Pontilhismo.

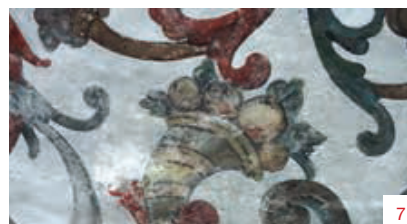
9 | Aspetto final.



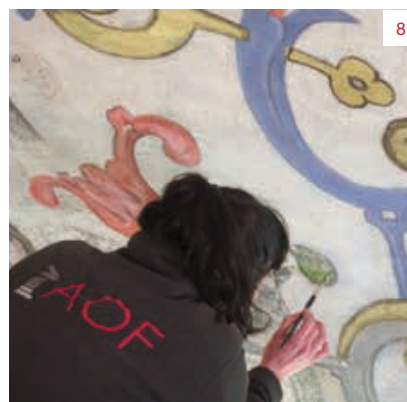
5



6



7



8

Ao longo dos últimos 20 anos, vários estudos têm demonstrado a possibilidade de utilizar a sua capacidade quelante para a remoção de depósitos de sujidade, composta por gorduras e poluentes atmosféricos. Pesquisadores, como Wolbers (2000) e Cremonesi (2004), também destacaram as capacidades de limpeza nas estruturas pictóricas.

Foi feito o teste com EDTA dissódico para conseguir um pH ácido, tendo este agente provado ser um bom removedor de gorduras e vernizes, numa solução a 5% em gel com o CMC.

A solução mostrou ser eficaz, removendo a sujidade de forma uniforme e rápida. O gel era aplicado e imediatamente removido. Em algumas zonas foi necessário deixar atuar um pouco mais.

Em relação à toxicidade, os sais de sódio de EDTA não são considerados perigosos para a saúde, quando tomadas as medidas adequadas, de segurança.

Eflorescências salinas

A eflorescência era visível sob forma de nuvens brancas de sais cristalizados, espalhados em manchas pequenas, nas zonas envolventes de perda de reboco e junto ao arranque da abóbada (fig. 7).

O sal pode ser transportado pela água que, em estado líquido, penetra nos materiais hidrófilos. Em materiais higroscópicos, como é o caso das argamassas que contém na sua estrutura sais solúveis, a entrada de água causa a circulação destes sais no seu interior. Com o ciclo de secagem, os sais cristalizam e passam a exercer uma força mecânica forte do interior para o exterior. Os danos de tensão criados pelo cristal de sal são sempre proporcionais à capacidade de resistência do material à força exercida.

O fenómeno de formação exterior do cristal de sal, tal como se verifica nesta pintura, surge quando se atinge o nível de equilíbrio entre capilaridade/evaporação e a água que, contendo sais solúveis, é atraída para o exterior formando-se na superfície a deposição dos cristais de sais sob forma de eflorescência.

Este fenómeno é danoso, já que a saída dos sais para o exterior provoca a erosão da superfície. Estes depósitos não são estáveis, alterando-se com o tempo em função da humidade relativa.

No caso presente, as observações efectuadas no local indicam que a eflorescência salina tem origem na condensação excessiva de humidade no ar.



No tratamento da eflorescência salina² a primeira etapa foi a remoção mecânica dos sais no exterior, através de escovagem com trincha e aspiração, para melhoria das condições estéticas e de salubridade. Evita-se a reabsorção das eflorescências pelo material poroso em tratamentos posteriores de limpeza da policromia.

Extração dos sais cristalizados no interior com compressas de papel absorvente

Este método, utilizando o processo de difusão em meio líquido ou capilaridade, tem apresentado, em vários casos, excelentes resultados em pintura-mural. Contudo, nem sempre são garantidos, devido à existência de factores não controláveis, como a contínua presença de água condensada ou a existência de argamassas de reboco altamente contaminadas por resíduos salinos. Estas, com a simples troca gasosa, na respiração das paredes, provoca o surgimento de eflorescência solúvel mas permanente.

Não havendo outra opção para as zonas com pintura afectadas por esta patologia, foram aplicadas compressas, em papel absorvente com água destilada, aplicadas diretamente sobre a superfície. O papel funcionou como meio, onde a concentração salina é menor, atraindo os sais das zonas mais concentradas. As compressas, de espessura reduzida, são deixadas a secar e posteriormente removidas molhando ligeiramente. Neste processo há necessidade de aplicações sucessivas para a remoção de sais perto da superfície que possam vir a migrar para o exterior, durante o processo natural de estabilização da humidade dos materiais do tecto.

Integração cromática

Nas zonas cromáticas de tonalidade muito ténue, antes de qualquer integração, foi aplicada uma resina de base aquosa, o "Primal SF16", numa percentagem de 5% em água.

Foi escolhida a tempera, dado ter maior capacidade de cobertura que a aguarela, mantendo as restantes características desta, como a reversibilidade, estabilidade e ausência de brilho.

O processo de integração foi iniciado, com o preenchimento das pequenas lacunas, através da técnica de pontilhismo, de forma a dominar a paleta de cores, aproximada à estética original. Só depois foram preenchidas as áreas de maior ausência cromática (fig. 8).

Conclusões

A intervenção permitiu, para além do objectivo principal, a estabilização do suporte e da policromia, expor algumas das características essenciais para a identificação do brutesco, passando de uma pintura de tonalidades escuras para uma de cores intensas, acompanhada por elementos dourados e cheios, próximos já do barroco.

A nível do solo a intervenção de integração realizada ficou imperceptível e aproximada visualmente do original, apesar de não ter sido esse o objectivo inicial. Foram respeitadas as regras da intervenção mínima e da reversibilidade, podendo os novos materiais ser removidos sem que daí resulte dano para os materiais pré-existentes (fig. 9). ■

* Artigo redigido ao abrigo do antigo acordo ortográfico.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ALVES, Alexandre – *A Sé Catedral de Santa Maria de Viseu*, edição Câmara Municipal de Viseu, 1995.
 2. PUIM, Pedro – *Controlo e reparação de anomalias devido à presença de sais solúveis em edifícios antigos*. Lisboa: [s.n.], 2010. Dissertação apresentada ao Instituto Superior Técnico.
- WOLBERS, Richard – *Cleaning Painted Surfaces. Aqueous Methods*. London: Archetype, 2000.

FICHA TÉCNICA

Dono de Obra e projetista: Direção Regional de Cultura do Centro.

Equipa de C&R, de intervenção na pintura, da AOF: Ana Centeio, Carina Pereira, Joana Azevedo, Lara Aladina, Melissa Machado, Miguel Simões, Pedro Silveira, Rita Monteiro.