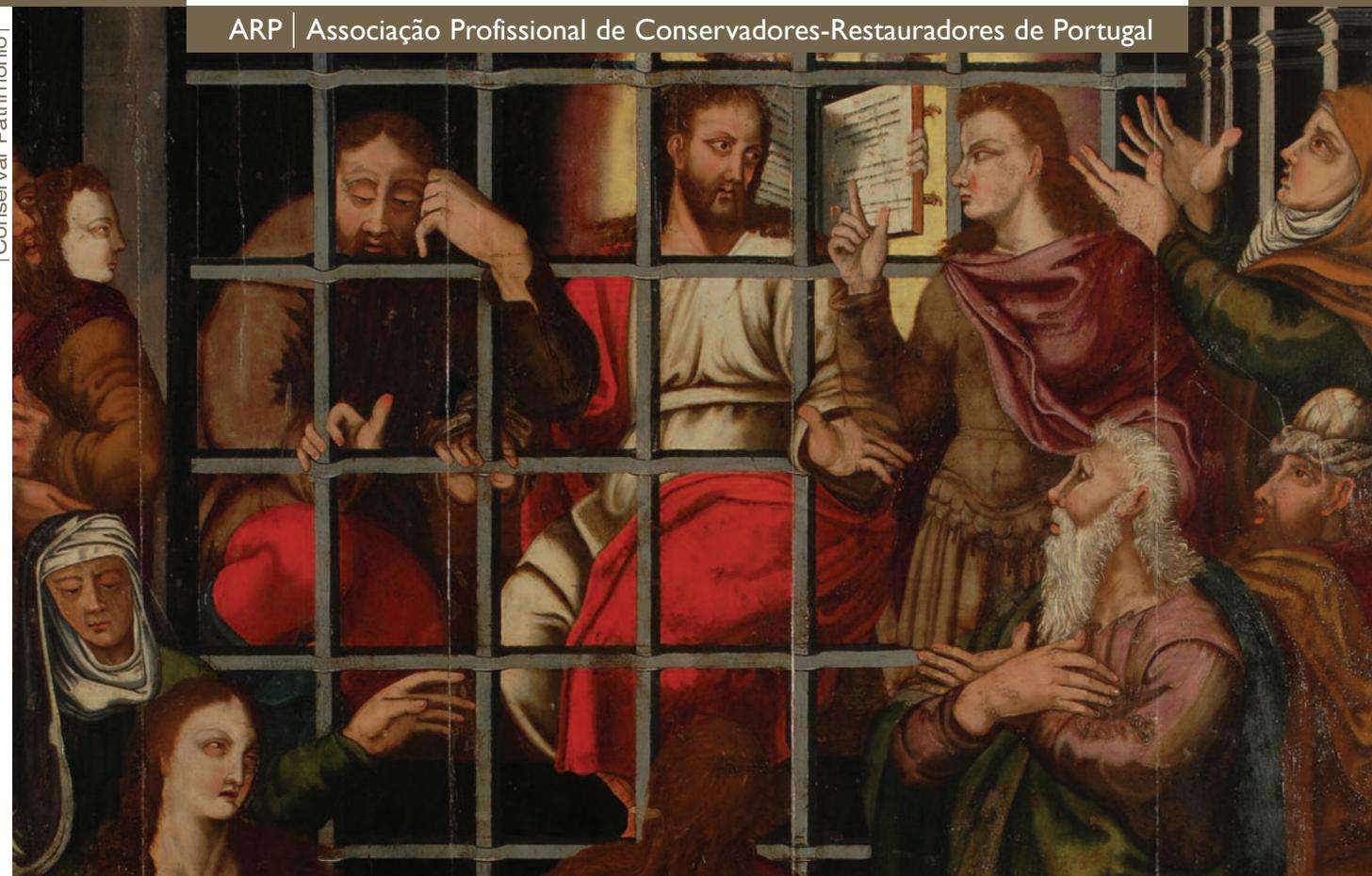


Semestral *Biannual* | 8€

Número *Issue* 12 | Dezembro *December* | 2010

| Conservar Património |

ARP | Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal



Ficha Técnica _ Journal Information

Edição, propriedade e redacção _ *Publisher and editorial office*
Associação Profissional de Conservadores-
-Restauradores de Portugal (ARP)
Praça das Amoreiras, nº8, R/C, 1250-020 Lisboa

<http://revista.arp.org.pt>
mail@arp.org.pt

Periodicidade _ *Published*
Semestral _ *Biannual*

Contribuinte _ *Tax identification number*
503 602 981

Registo no ICS _ *ICS register number*
124638

Depósito Legal _ *Legal deposit*
219614/04

ISSN _ *ISSN*
1646-043X

Director _ *Editor*
António João Cruz

Sub-Directoras _ *Associate Editors*
Francisca Figueira
Maria João Revez

Marketing e Circulação _ *Marketing*
Rita Horta e Costa, Andreia Ribeiro

Design Gráfico _ *Graphic design*
Maria da Graça Campelo

Impressão _ *Print*
ImpreJornal Sociedade de Impressão, S.A.
EN115 ao km80, Quinta Velha, St. Antão do Tojal

Tiragem _ *Circulation*
500 exemplares

Preço geral _ *Public* : 8 €
Preço para instituições _ *Institutional* : 40 €
Preço para sócios da ARP _ *Associate Members* : 5 €

As opiniões manifestadas na revista são da exclusiva
responsabilidade dos seus autores e não traduzem necessaria-
mente a opinião da ARP ou da Comissão Editorial.

*The opinions published in this journal are those of the authors
alone and do not necessarily translate the views or opinions of ARP
or of its Editorial Board.*

Contactos para o envio de colaborações
Addresses for sending collaborations
António João Cruz
ajcruz@ipt.pt

Francisca Figueira
Instituto dos Museus e da Conservação
Rua das Janelas Verdes, 37
1249-018 Lisboa

Apoio

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

Artigos e Intervenções | *Articles and Interventions*

3

Estudo interdisciplinar da pintura em painel represen-
tando o "Pentecostes", atribuída a Fernão Gomes

*Interdisciplinary study of the panel painting depicting
the "Pentecostes", attributed to Fernão Gomes*

Diana Conde, Filipa Pacheco, Irina Crina Anca Sandu,
Susana Campos, Nuno Leal, Maria Perla Colombini

17

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, António Neves, Paula Romão

Opiniões | *Opinions*

37

Conservação do Património: estratégias e oportu-
nidades. Uma reflexão a partir do caso português

*Heritage Conservation: Strategic planning and
opportunities. A reflexion based on the portuguese
situation*

Isabel Raposo de Magalhães

43

O Decreto-Lei n.º 140/2009 como instrumento para a
salvaguarda do património cultural e o reconhecimento
do papel do conservador-restaurador em Portugal

*The Law n. 140/2009 as instrument for the
safeguard of cultural heritage and the recognition of
the role of the conservator-restorer in Portugal*

André Varela Remígio

51

Um Escudo Azul para a salvaguarda do património
cultural em perigo

A Blue Shield to safeguard cultural heritage at risk

Isabel Raposo de Magalhães

57

Normas | *Author Guidelines*

Conselho Editorial / Editorial Board

Ana CALVO

Professora Associada Convidada, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal

António CANDEIAS

Professor Auxiliar, Departamento de Química, Universidade de Évora, Portugal

Mark CLARKE

Academic Researcher, Universiteit van Amsterdam, Holanda

João COROADO

Professor Coordenador, Departamento de Arte, Conservação e Restauro, Instituto Politécnico de Tomar, Portugal

Christian DEGRIGNY

Conservation Scientist, Haute Ecole de Conservation-Restauration Arc, La Chaux-de-Fonds, Suíça

Ester FERREIRA

Head of the Analytical Research Laboratory of the Art Technology, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Suíça

M.ª José GONZÁLEZ LÓPEZ

Professora Titular, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, Espanha

René LARSON

Rector of School of Conservation, The Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen; Presidente da rede ENCoRE, European Network for Conservation-Restoration Education, Dinamarca

Ana MARTINS

Associate Research Scientist, Conservation Department, Museum of Modern Art, New York, USA

Edson MOTTA

Professor, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Salvador MUÑOZ VIÑAS

Professor, Universidad Politécnica de Valencia, Espanha

Mário Mendonça de OLIVEIRA

Professor, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Vítor SERRÃO

Professor Catedrático, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal

Rosário VEIGA

Investigadora Principal com Habilitação para Coordenação Científica, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa, Portugal

Material adicional dos artigos está livremente disponível no site da revista

Additional material is freely available at the journal website

<http://revista.arp.org.pt/>

Normas de colaboração e instruções para os autores

<http://revista.arp.org.pt/pt/normas.html>

Author guidelines

<http://revista.arp.org.pt/en/normas.html>

Fotografia da capa

Cover photography

Raúl Gregório, António Neves, Paula Romão

A revista está indexada em

The journal is indexed in

>AATA - Art and Archaeology Technical Abstracts, Getty Conservation Institute

>Chemical Abstracts, American Chemical Society

>BCIN - The Bibliographic Database of the Conservation Information Network

A revista está referenciada em

The journal is referenced in

>Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Estudo interdisciplinar da pintura em painel representando o “Pentecostes”, atribuída a Fernão Gomes

Interdisciplinary study of the panel painting depicting the “Pentecostes”, attributed to Fernão Gomes

Diana Conde

Núcleo do Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, 2829-516 Caparica, diaconde@gmail.com

Filipa Pacheco

Núcleo do Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, 2829-516 Caparica, mariafilipa.pacheco@gmail.com

Irina Crina Anca Sandu

REQUIMTE e Núcleo do Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, 2829-516 Caparica, irina.sandu@dq.fct.unl.pt

Susana Campos

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, susmcampos@yahoo.com

Nuno Leal

CICEGe, Departamento de Ciências da Terra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, 2829-516 Caparica, n.leal@fct.unl.pt

Maria Perla Colombini

Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale, Università di Pisa, Italia, perla@dcci.unipi.it

Resumo

O presente trabalho apresenta um estudo sobre a técnica e os materiais empregues na pintura sobre madeira intitulada *Pentecostes*, atribuída ao artista Fernão Gomes, datada do séc. XVII, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga. Este trabalho inclui ainda o diagnóstico do estado de conservação da obra e a descrição das ações de limpeza efectuadas. Para o estudo dos materiais constituintes e o diagnóstico do estado de conservação foram utilizadas várias técnicas de exame e análise, entre as quais se contam: micro-FTIR e GC-MS, para identificação de aglutinantes e verniz; micro-Raman, para identificação de pigmentos e cargas; micro-XRF e SEM-EDX, para análise elementar; microscopia óptica com radiação visível e ultravioleta, e fotografia de infravermelho, para análise morfológica e estudo da técnica pictórica. Concluiu-se que os materiais identificados eram de uso comum na época, nomeadamente gesso com cola animal, branco de chumbo, ocre amarelo e vermelho, terras negras (à base de Mn, Bi, Fe), azurite, eventualmente terra verde, vermelho de chumbo, óleo e verniz oleoso com resíduos de colesterol. Após análise e diagnóstico do estado de conservação, foram efectuados vários ensaios de limpeza, tendo sido escolhido um gel de limpeza indicado na literatura (receita 105.4 desenvolvida por R. Wolbers) que provou ser eficaz na remoção do verniz envelhecido e polimerizado.

Palavras-chave

Pintura em madeira; Materiais e técnica; Estado de conservação; Diagnóstico; Limpeza.

Abstract

This paper presents a study on the technique and materials used in the panel painting entitled *Pentecostes*, attributed to the artist Fernão Gomes (XVIIth century), housed in the Museu Nacional de Arte Antiga, in Lisbon. The study also includes the diagnosis of the conservation state of the painting and the description of the cleaning intervention. For identification of the materials and determination of the conservation state, several analytical techniques were used: micro-FTIR and GC-MS, for identification of the binder and varnish; micro-Raman and micro-FTIR, for identification of fillers and pigments; micro-XRF and SEM-EDX, for elemental analysis; optical microscopy, with visible and fluorescent radiation, and infrared photography, for morphological observation and study of pictorial technique. The analytical approach led to the identification of materials common at the time: gypsum with animal glue, lead white, yellow and red ochres, black earths (based on Mn, Bi, Fe), azurite, possible green earth, lead red, oil and oily varnish with residues of cholesterol. After various cleaning tests, a gel suggested by the literature was chosen (recipe no. 105.4 developed by R. Wolbers) and proved to be effective in the removal of the aged and polymerized varnish.

Key words

Panel painting; Materials and technique; Conservation state; Diagnostic study; Cleaning.

Introdução

O presente trabalho apresenta um estudo acerca da técnica e dos materiais empregues na elaboração da pintura “Pentecostes”, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, atribuída ao pintor Fernão Gomes (Hernán Gómez Román, 1548-1612) (Figura 1), bem como o diagnóstico do estado de conservação e a descrição da subsequente intervenção de limpeza.

Fernão Gomes nasceu em Albuquerque (Castela, Espanha) e, após se ter radicado em Portugal (1548), afirmou-se como um expoente do Maneirismo [1-4]. Embora a maior parte do seu trabalho tenha desaparecido, as obras de pintura que subsistem (de que são exemplo duas obras no Mosteiro dos Jerónimos – Figura 2) testemunham, nas palavras de Markl, um “apreciável tratamento plástico alinhando pelo Maneirismo na dupla feição italiana e neerlandesa, e abertas a preciosos aspectos do «maneirismo de luz» na correlação de volumes e planos, através de suaves gradações de cor” [3].

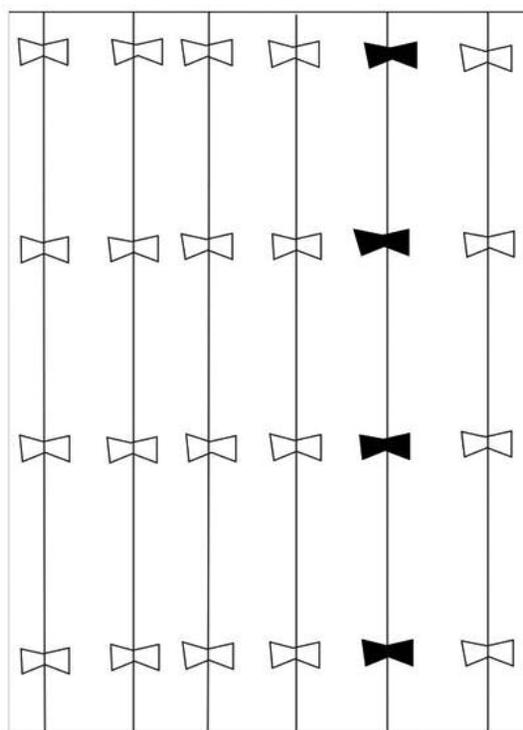
Abordando a obra de forma interdisciplinar e fazendo uso de várias técnicas, o presente estudo debruça-se sobre as características dos materiais constituintes do suporte de madeira e das camadas pictóricas, a técnica de aplicação e o estado de conservação. A informação obtida foi útil para estabelecer uma metodologia de limpeza compatível com os materiais e a técnica usada pelo pintor.

Descrição estrutural e iconográfica

A pintura apresenta um formato rectangular, sendo as dimensões máximas do suporte de 2,34 m x 1,64 m x 0,03 m (altura x largura x espessura) e as da superfície pintada de 2,33 m x 1,63 m. O suporte em madeira é composto por sete tábuas, sendo o conjunto mantido pela aplicação de “caudas de andorinha” (Figura 1B). A obra representa a cena religiosa cristã do *Pentecostes* e a quase totalidade



A



B

Fig. 1 Pintura *Pentecostes* antes da intervenção (A) e esquema do verso do painel (B). As zonas pretas representam as caudas de andorinha em falta.

do painel (2/3 inferiores) é ocupada por 15 personagens (12 homens e 3 mulheres) representadas de corpo inteiro.

Na iconografia cristã, o *Pentecostes* representa a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos ("Jesus Cristo foi para o céu e prometeu que, de lá, mandaria o Seu Espírito" [5]), traduzida pelas línguas de fogo que se dirigem em direcção às suas cabeças vindas de uma pomba que surge no céu [2, 4-6]. Nesta obra de Fernão Gomes, a composição iconográfica não foge ao modo típico das representações da época acerca do mesmo tema, que têm como fonte de inspiração a escola de pintura italiana [2].

No centro da composição encontra-se representada a Virgem Maria, que apenas no final da Idade Média foi introduzida na composição do tema *Pentecostes* como personagem central [5-6]. Do seu lado direito, encon-

tram-se duas mulheres. A Virgem Maria, figura de foco, é representada virada directamente para o espectador e rodeada pelos doze Apóstolos, que se encontram, na sua maioria, de perfil. As suas atenções encontram-se dirigidas para a zona superior do painel, onde se encontra representada uma pomba que surge por entre nuvens densas (lado direito). Em primeiro plano, na região inferior, observam-se duas figuras, uma sentada (lado direito) e outra de joelhos e de costas viradas para o espectador (lado esquerdo). Em direcção à cabeça de todas as personagens dirigem-se pequenas "línguas" de fogo emanadas pela pomba do Espírito Santo. Todas as figuras aparecem representadas como se vistas a partir de um nível inferior, o que sugere que o pintor pode ter escolhido este tipo de representação pensando na futura colocação da pintura num local elevado.



A



B

Fig. 2 Anúnciação (A) e Nascimento da Virgem (B), séc. XVII. Pinturas sobre madeira de Fernão Gomes. Mosteiro dos Jerónimos.

■ Amostragem e métodos analíticos

Antes de ser efectuada a intervenção de conservação, foram retiradas três amostras do material constituinte do suporte de madeira, correspondentes aos três cortes principais (tangencial, radial e transversal) e 12 amostras das camadas pictóricas, cuja localização é referida na Figura 3A.

Para efectuar o estudo da técnica e dos materiais empregues, bem como para a análise do estado de conservação da obra, foram efectuadas as seguintes análises de tipo não invasivo ou micro-destrutivo [7-9]: observação e fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV) e fotografia de infravermelho (IR); observação ao microscópio óptico (OM) do suporte, com luz polarizada, e de cortes estratigráficos da pintura, com radiação visível

e ultravioleta (UV) por reflexão; análises por micro-espectrometria de fluorescência de raios X (micro-XRF), micro-espectrometria de difusão de Raman (micro-Raman) e microscopia electrónica de varrimento com micro-sonda de dispersão de energia de raios X (SEM-EDX) dos cortes estratigráficos; análises por micro-espectrometria de infravermelho com transformada de Fourier (micro-FTIR) de amostras pictóricas e por cromatografia em fase gasosa acoplada a espectrometria de massa (GC-MS) de duas amostras de verniz (Tabela 1). Para a análise por micro-FTIR foram seleccionados micro-fragmentos das camadas compósitas das amostras (apenas preparação e preparação com camada de cor) e duas amostras de verniz (11 e 12). As referências das amostras e as técnicas analíticas utilizadas para cada uma são apresentadas na Tabela 1.



Fig. 3 Áreas de amostragem dos cortes estratigráficos (A) e pintura após a intervenção (B).

Quadro 1 Amostras recolhidas e análises efectuadas.

Amostra	Cor da superfície da amostra	OM	Micro-XRF	Micro-FTIR	Micro-Raman	GC-MS	SEM-EDX
1	Azul	X	X	X	X		X
2	Branco-creme	X	X				
3	Vermelho escuro	X	X		X		
4	Ocre-branco		X	X			
5	Verde escuro	X	X	X			
6	Branco	X	X				X
7	Amarelo-ocre	X	X	X			
8	Castanho	X	X				X
9	Verde	X	X	X	X		
10	Amarelo	X	X				X
11	Verniz amarelo			X		X	
12	Verniz amarelo			X		X	

As análises por micro-XRF foram efectuadas com um espectrómetro portátil (ArtTAX Pro), usando as seguintes condições analíticas: diferença de potencial: 40 kV; intensidade de corrente: 500 mA; tempo de acumulação: 150 s; resolução espacial: 70 mm. Devido à reduzida dimensão das amostras (cortes estratigráficos) e à resolução espacial, não foi possível a análise por camadas, sendo os resultados obtidos relativos à mistura de elementos presentes em todas as camadas do corte [9].

Para as análises por micro-FTIR foi usado um espectrofotómetro Nicolet Nexus, acoplado a um microscópio Continuum (objectiva de 15x), com um detector MCT-A com arrefecimento por azoto líquido. Os espectros, traçados no modo de absorvância (Abs), apresentam resolução espacial de 30 mm e resolução espectral de 4 cm⁻¹ e foram obtidos com 128 varrimentos usando uma célula de diamante de compressão Thermo diamond.

Para as análises por micro-Raman foi usado um espectrómetro Raman Horiba Labram (Stigmatic 300 mm focal length spectrograph), equipado com um microscópio confocal BX 40, com laser de HeNe de 20 mW (632,8 cm⁻¹) e com CCD com elemento Peltier de refrigeração. Os espectros foram adquiridos com um tempo de 15 s e 5 ciclos, usando a objectiva de 50x no microscópio.

Os espectros obtidos por micro-FTIR e micro-Raman foram interpretados usando os dados presentes na literatura [7-20].

Foram seleccionadas três amostras para análise elementar através de SEM-EDX em diversos pontos das camadas presentes no corte estratigráfico. Para dar condutividade à superfície, os cortes estratigráficos foram revestidos por um filme de ouro aplicado por *sputtering* durante 30 s. Nas análises, foi usado um microscópio electrónico de varrimento JEOL JSM – T330A, tendo os espectros EDX sido adquiridos com as seguintes condições de análise: diferença de potencial: 20 kV; pressão de vácuo: 0,1 Torr; intensidade de corrente: 5000 nA; tempo de aquisição: 200 s; ampliações: 75x e 150x.

As amostras de verniz foram analisadas por GC-MS segundo um procedimento referido na literatura [21] e usando um cromatógrafo de gás 6890N GC (Agilent Technologies) acoplado a um espectrómetro de massa com detector de massa selectivo 5975 (Agilent Technologies), quadrupolo e injector PTV. A temperatura da linha de transferência foi de 280°C, a temperatura de fonte iónica foi mantida a 230 °C e a temperatura do quadrupolo MS foi de 150 °C. Foi usada uma coluna capilar de silício fundido HP-5MS (5 % difenilo / 95 % dimetil-polissiloxano, 30 m x 0,25 mm, 0,25 mm de espessura de película, J&W Scientific, Agilent Technologies, Palo Alto, CA) com uma pré-coluna de silício desactivado (2 m x 0,32 mm i.d., J&W Scientific Agilent Technologies, Palo Alto, CA). O gás de fluxo (He, grau de pureza: 99,995%) foi usado em modo constante a 1,2 mL/min. O injector PTV foi usado em modo splitless a 220 °C. O espectrómetro

de massa funcionou em modo positivo EI (70 eV) e os espectros de massa foram registados quer na modalidade TIC (“total ion current”) quer na modalidade SIM (“single ion monitoring”).

■ Resultados e discussão

A observação da pintura com radiação ultravioleta permitiu concluir que a pintura possuía uma espessa camada de verniz, aplicada de forma heterogénea. A superfície da pintura, de uma forma geral, apresentava, fluorescência de coloração roxa escura, que dificultava a observação das formas subjacentes. Nos locais onde o desgaste da camada superficial era menor, a pintura apresentava fluorescência de cor verde. Por outro lado, os depósitos superficiais de guano exibiram fluorescência de cor rosa clara (Figura 4A). Na região inferior da pintura, nos locais que apresentavam pingos de cera, foi observada fluorescência de coloração

branca leitosa (que parece confirmar a natureza cerosa destes depósitos). De forma a obter informações sobre as camadas subjacentes foram realizadas fotografias de infravermelho [22]. Estas permitiram apreciar de forma mais precisa a técnica do artista, nomeadamente no que diz respeito à aplicação de cor nos fundos e nas figuras de segundo plano, revelando a pouca atenção que foi dada aos pormenores e o uso de pinceladas rápidas — apoiando a hipótese de se tratar de uma pintura destinada a ser observada a partir de um local afastado. Algumas das figuras aparentam estar inacabadas (Figura 4B), sendo este aspecto especialmente evidente no tratamento das faces e das mãos, que apresentam auréolas, sem policromia, onde é visível a camada de *imprimatura* [23].

As três amostras da madeira permitiram caracterizar o parênquima vertical, os traqueídeos e os raios lenhosos bisseriados, os poros de contorno circular e grande diâmetro, bem como os limites entre anéis de crescimento. O corte transversal possibilitou a observação da transição



Fig. 4 Fotografia de fluorescência de ultravioleta (A) e fotografia de infravermelho (B) de pormenores da pintura.

brusca dos poros (de reduzida dimensão) do lenho inicial para o lenho final, enquanto o corte tangencial permitiu visualizar as pontuações (Figura 5). O conjunto das observações permitiu concluir que a madeira utilizada nesta obra pertence a árvores do género *Quercus* (família *Fagaceae*) [24].

A Figura 6 apresenta fotografias de alguns cortes estratigráficos observados ao microscópio óptico, mostrando algumas características cromáticas, morfológicas e dimensionais dos pigmentos e das cargas utilizados pelo pintor. No geral, a técnica pictórica caracteriza-se pelo uso de uma preparação de coloração castanha clara seguida de uma camada de *imprimitura* muito fina e uma só camada de cor, com espessura variável, coberta por outra camada, além do verniz superficial. Nas camadas de cor, o pintor usou misturas de pigmentos, como, por exemplo, nas camadas azuis e verdes, onde cada um dos pigmentos coloridos se encontra misturado com um pigmento branco (Figura 6).

A Tabela 2 e a Figura 7 apresentam os resultados obtidos para as amostras de pintura analisadas através das quatro técnicas utilizadas no presente trabalho (XRF, micro-FTIR, micro-Raman e SEM-EDX).

Através da combinação dos dados obtidos pela aplicação das duas técnicas de espectrometria molecular (micro-FTIR e micro-Raman, Figura 7) e das técnicas espectrométricas de análise elementar (micro-XRF e SEM-EDX), foi possível identificar azurite quer isoladamente (amostra 1), quer, provavelmente misturada com um pigmento verde (amostras 5 e 9, estas muito semelhantes entre si no que diz respeito à estratigrafia e à cor), bem como identificar branco de chumbo usado isoladamente

em camadas brancas (como, por exemplo nas amostras 2, 6 e 10) ou juntamente com outros pigmentos nas camadas coloridas (amostras 1, 5 e 9). De uma forma geral, a diferenciação entre carbonatos básicos (azurite/malaquite) é difícil por micro-FTIR quando as camadas são formadas por misturas de pigmentos, mas a análise por micro-Raman pode ajudar nessa identificação específica [10-11, 16]. No caso da pintura de Fernão Gomes, por micro-Raman foi possível identificar a azurite no corte estratigráfico da amostra azul (amostra 1), mas no caso da amostra de cor verde azulada (amostra 9) o espectro de micro-Raman apresenta picos pouco intensos que indicam uma mistura de pigmentos (azurite e um outro pigmento, talvez terra verde). As amostras 5 e 9 têm um espectro de micro-FTIR semelhante, muito complexo, no intervalo $680-1420\text{ cm}^{-1}$ (Tabela 2), sugerindo uma mistura complexa envolvendo um pigmento branco (branco de chumbo) e um pigmento azul ou verde. Uma observação pormenorizada dos cortes estratigráficos com radiação UV (Figura 6B) permite verificar que, na camada de cor destas duas amostras o pigmento que, com luz visível, parece verde, é, na realidade, muito heterogéneo, e que as partículas maiores são muito semelhantes, em termos de forma e de cor, às partículas presentes na camada azul da amostra 1. Assim, coloca-se a hipótese de o pigmento de cobre presente nas amostras 5 e 9 ter sofrido modificação de cor, de azul para verde. Uma futura análise por micro-difracção de raios X poderá vir a esclarecer esta questão bem como a questão da possível presença de um terceiro pigmento, de cor verde, nessas mesmas amostras, eventualmente terra verde.

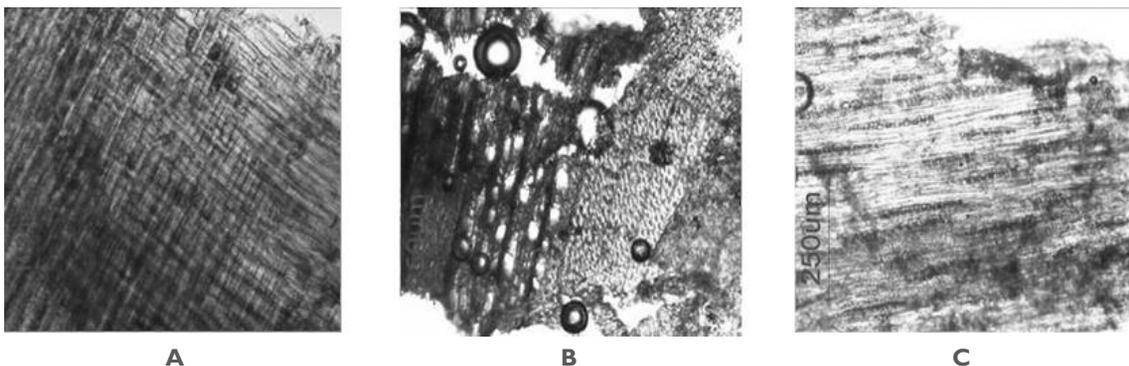


Fig. 5 Cortes radial (A), transversal (B) e tangencial (C) do suporte de madeira.

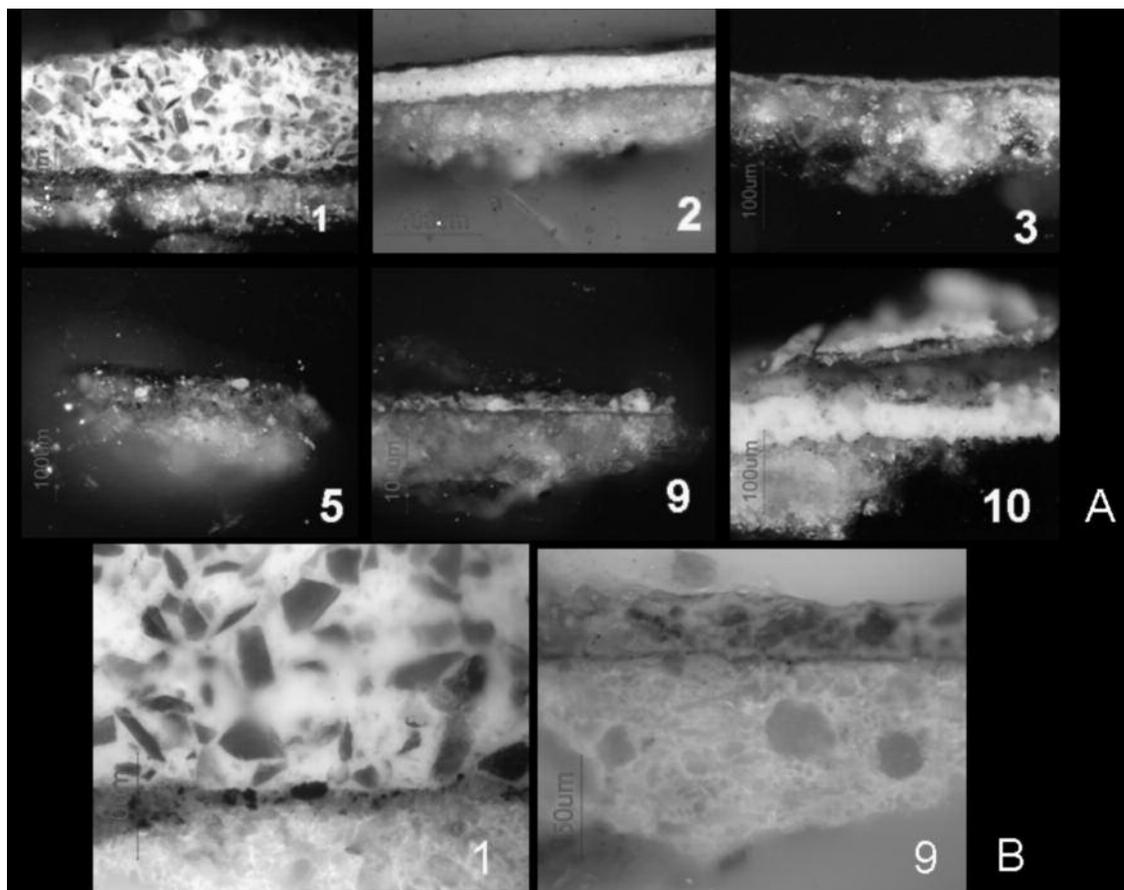


Fig. 6 Amostras 1, 2, 3, 5, 9 e 10 observadas com radiação visível (A, 200x) e amostras 1 e 9 observadas com radiação ultravioleta (B, 400x).

A camada ocre acastanhada fina (*imprimitura*), intermédia entre a camada de preparação e as camadas superficiais coloridas, presente em todas as amostras analisadas, é composta por terras ou ocres de cor escura, com significativa concentração de Bi, Fe, Si, Al, Mn, Mg, Sr de acordo com os resultados obtidos através da análise elementar por XRF e SEM-EDX. A presença de Bi, confirmada em três amostras (1, 6 e 10) pode corresponder a terra negra à base de bismuto semelhante à encontrada em algumas pinturas italianas de século XVI [25] e, ocasionalmente, em pequenas pinturas sobre madeira do sul da Alemanha e Suíça [26]. Esta presença do Bi é bem visível no mapeamento obtido por SEM-EDX, na parte da camada de *imprimitura* imediatamente sobre a camada de preparação (Figura 8).

A camada de preparação apresenta uma matriz cristalina e transparente, com grãos bem desenvolvidos, tendo como constituintes principais o gesso (sulfato de cálcio hidratado), identificado através de micro-FTIR e análise elementar (Ca, S, O), e a cola animal, identificada por micro-FTIR, através das bandas Amida I e II, nas amostras 4, 7 e 10 (Tabela 2 e Figuras 7 e 8). A identificação da banda Amida III mostrou-se difícil, uma vez que estão presentes cargas e pigmentos com absorvância entre 1200 e 1400 cm^{-1} [14] que se sobrepõem no espectro, não permitindo uma boa leitura. Por esta razão usou-se para a identificação da cola animal apenas as bandas Amida I e Amida II, sendo a última considerada o “fingerprint” das proteínas da cola no intervalo entre 1560 e 1520 cm^{-1} , onde a interferência de outros constituintes é menos provável [10].

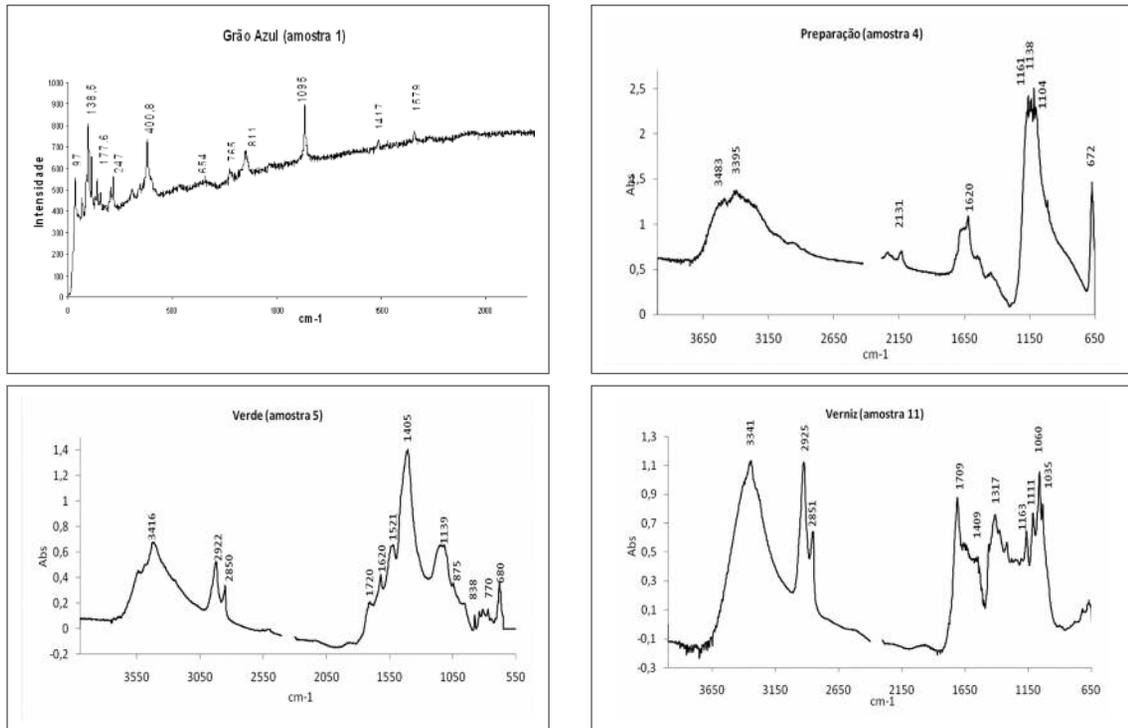


Fig. 7 Espectro de micro-Raman da amostra 1 (grão azul no interior da camada superficial) e espectros de micro-FTIR da amostra 4 (camada de preparação), da amostra 5 (grão verde) e da amostra 11 (camada de protecção).

Nas amostras 5 e 7 foi identificado óleo envelhecido, com picos característicos de absorvância a $1710-1720\text{ cm}^{-1}$ (CO) e $2922-83\text{ cm}^{-1}$ e $2850-60\text{ cm}^{-1}$ (CH str). [7, 10-11]. Para as duas amostras de verniz recolhidas em diferentes zonas da pintura (11 e 12), foram obtidos espectros semelhantes: bandas a 3341 cm^{-1} , que se atribuem as vibrações dos grupos OH e ROOH (hidróxidos e hidroperóxidos dos triglicéridos oxi-polimerizados do óleo envelhecido [10]); 2925 e 2852 cm^{-1} , relativas à distensão C-H; $1708-1709\text{ cm}^{-1}$, relativas a vibrações C=O; 1409 e 1317 cm^{-1} , relativas à flexão do grupo C-H; 1160 e 1111 cm^{-1} , relativas à ligação CO do grupo carboxilo. As bandas a $1708-1709\text{ cm}^{-1}$ nas amostras de verniz, bem como a complexidade do espectro entre 1700 e 1000 cm^{-1} , indicam a presença de uma matéria oleosa, envelhecida e polimerizada com resíduos de gema de ovo (Figura 7) [10, 18-19].

A cromatografia em fase gasosa permitiu confirmar a presença nas duas amostras de verniz de óleo de linho polimerizado misturado com um material proteico presente

em quantidade relevante. Os aminoácidos detectados no cromatograma da Figura 9A indicam a presença de proteínas do ovo, o que foi confirmado pela detecção de resíduos de colesterol no cromatograma da fracção ácida (Figura 9B).

Os valores obtidos para a razão entre as concentrações de ácido azelaico e ácido palmítico (A/P) são de $0,3-0,4$, os quais são característicos de um óleo sicativo, na presença de lípidos do ovo (no caso de se tratar apenas de lípidos do ovo, $A/P < 0,1$). Por outro lado, a razão entre as concentrações de ácido palmítico e ácido esteárico (P/S), com valores entre $1,1$ e $1,7$ (Figura 9C), indica a provável presença de óleo de linho, já que estes valores são próximos de 1 , mesmo na presença dos lípidos do ovo, e o somatório das concentrações dos ácidos carboxílicos é de cerca de 20% [27]. Assim, os resultados sugerem a presença de uma mistura de óleo de linho com ovo (os resíduos de colesterol confirmam a presença da gema). Considerando que não foi possível analisar o verniz na secção estratigráfica, não é possível saber se as

Quadro 2 Resultados das análises efectuadas.

Amostra	Descrição estratigráfica	XRF	SEM-EDX	Micro-Raman (cm ⁻¹)	Micro-FTIR (cm ⁻¹)
1	- Camada de protecção - Camada branca + grãos de pigmento azul - <i>Imprimatura</i> - Preparação	Cu, Pb, Ca, Fe	Cu, Pb, Al, Si, Bi, Fe, K, Mg, Sr, Ca, S, O	- Azurite: 1095 (s), 1579 (mw), 1417.7 (w), 811 (m), 765 (m w), 400.8 (s), 247 (m), 138,5 (s) - Branco de chumbo: 1049 (vs), 645 (m)	- Camada de verniz: C-Hstr: 2929.48; 2857.28; C=O: 1710, 1685 - Carbonato básico de cobre: O-H: 3420; CO ₃ ²⁻ : 1503, 1462, 960, 840 - Carbonato básico de chumbo: O-H: 3540; CO ₃ ²⁻ : 1409 - Gesso: O-H/H-O-H: 3404.54, 1621; SO ₄ ²⁻ : 1120, 669,60
2	- 2 camadas de protecção - Camada branca + pigmento (vermelho e azul) - <i>Imprimatura</i> - Preparação	Pb, Ca, Fe, Cu, S			
3	- 2 camadas de protecção - Camada vermelha - <i>Imprimatura</i> - Preparação	Ca, Fe, Pb, Mn, S		- Ocre vermelho (hematite): 225,7 (m), 418 (w), 640 (w) - Vermelho de chumbo: 550 (m)	
4	- Preparação	Ca, S			- Gesso: OH: 3483, 3395,66, 1620,71; SO ₄ ²⁻ : 1161,53, 1104,39, 672.7 - Proteínas das colas animais: NH ₂ , Amida II: 1560
5	- Camada de protecção - Camada azul esverdeada - <i>Imprimatura</i> - Preparação	Cu, Pb, Fe, Ca, S			- Óleo envelhecido: C-H str: 2922, 2850,63; C=O str: 1720 - Carbonato básico de chumbo: CO ₃ ²⁻ : 1405,92, 680,65 - Carbonato básico de cobre: OH: 3416,35; CO ₃ ²⁻ : 875,27, 838, 71, 811,90, 770,32) - Gesso e cola: H-O-H: 1620,27; NH ₂ , Amida II: 1521
6	- Camada de protecção - Camada branca - <i>Imprimatura</i> - Preparação	Pb, Fe, Cu, Ca, S	Pb, Bi, Fe, Al, Ca, S, O		
7	- Camada de protecção - Camada amarela acastanhada - Camada branca - <i>Imprimatura</i> - Preparação	Pb, Ca, Fe, S			- Resíduos de verniz envelhecido: C-H str: 2983, 2860; C=O: 1710 - Carbonatos: CO ₃ ²⁻ : 1420, 1340, 681 - Gesso e matéria silicatada: SO ₄ ²⁻ : 1120; SiO ₄ ²⁻ : 1080, 910, 848, 802 - Proteínas das colas animais: C=O, Amida I: 1650; NH ₂ , Amida II: 1550, 1520
8	- Camada de protecção - Camada castanha - <i>Imprimatura</i> - Preparação	Pb, Fe, Sr	Pb, Fe, Al, Si, Ca, S, O		- Resíduos de matéria orgânica: C-H str: 2925, 2851; C=O: 1705.58); - Carbonato básico de chumbo: OH: 3535,39, CO ₃ ²⁻ : 1409, 1045,28, 681 - Gesso e carga silicatada: OH: 3634, 3408,80, 1620,95; SO ₄ ²⁻ : 1114, 679,72; SiO ₄ ²⁻ : 841, 810

9	- Camada de protecção - Camada branca com pigmento verde azulado - <i>Imprimatura</i> - Preparação	Cu, Pb, Ca, Fe, Sr, S	- Azurite: - 1097(s), 1457 (mw), 1430 (m), 838 (mw), 403 (s) - Carbonato básico de chumbo: - 1050 (m) - Outro pigmento verde (terra verde?): - 1027 (m), 641 (mw), 639 (m)	- Semelhante ao espectro da amostra 5
10	- Camada de protecção - Camada amarela - Camada branca - <i>Imprimatura</i> - Preparação	Pb, Fe, Ca, S	Si, Al, Bi, Pb, Ca, S	- Semelhante ao espectro da amostra 7
11	- Camada de protecção			- Verniz à base de óleo envelhecido e polimerizado, com resíduos de gema de ovo: OH e ROOH: 334 1; C-H str: 2925, 2852; C-H def: 1409,55, 1317,90; C=O: 1709,32; C-O: 1060, 1163, 1111, 78
12	- Camada de protecção			- Verniz à base de óleo envelhecido e polimerizado, com resíduos de gema de ovo: OH, R-OOH: 3367; C-H str: 2925; 285 1; C=O: 1708,50; C-H def: 1541, 1412,89, 1318,43; C-O: 1082

Abreviaturas: str: stretching (distensão); def: deformation (deformação); s: sharp/strong (forte); br: broad (largo); m: medium (médio); w: weak (fraco).

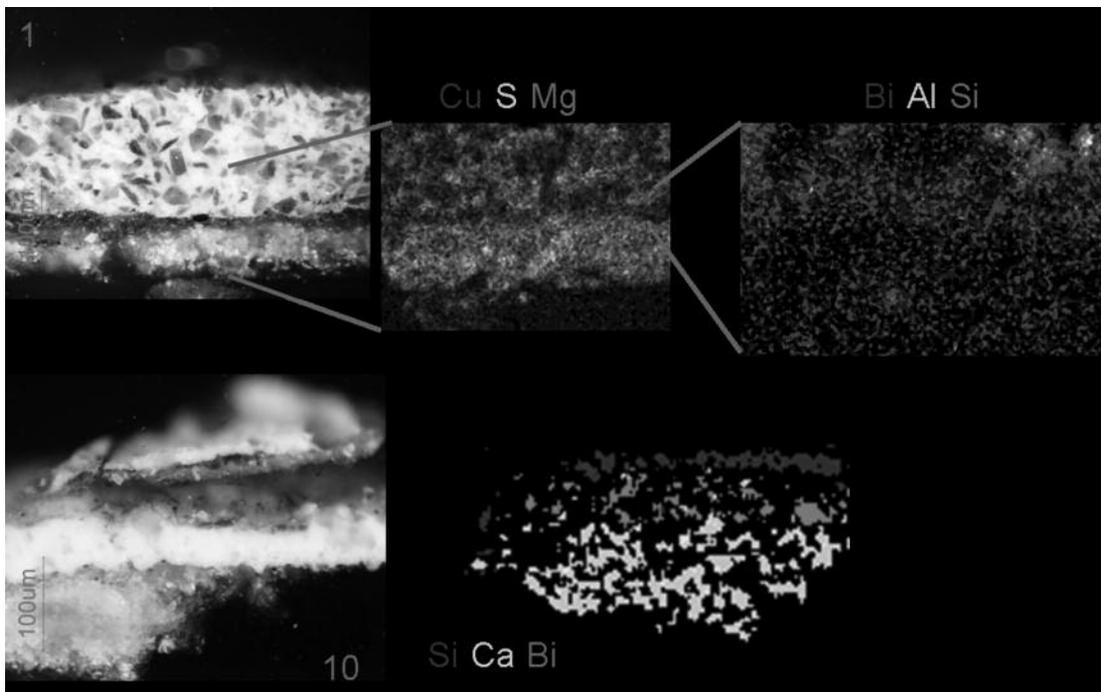
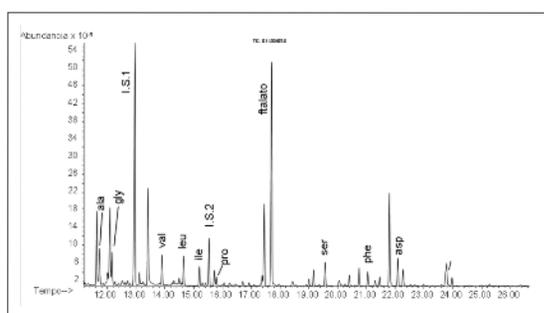


Fig. 8 Mapeamento de SEM-EDX de das amostras 1 e 10.

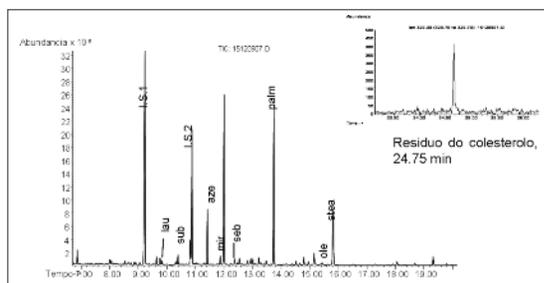
duas substâncias foram usadas em diferentes camadas verniz ou se foram misturadas numa mesma camada.

Intervenção de conservação e restauro

A intervenção centrou-se na limpeza dos depósitos superficiais e na remoção do verniz que apresentava um aspecto envelhecido e gorduroso, com uma coloração amarela, bastante escura, devida, em parte, à sua textura, que proporciona a deposição e manutenção de material exógeno (poeiras, aerossóis) [28-29].



A



B

Amostra	P/S	A/P	Σ Dic.%
11	1.7	0.4	21.2
12	1.1	0.3	15.0

C

Fig. 9 Cromatogramas da amostra de verniz 12. A) cromatograma da fracção aminoácida (IS1, standard interno 1: hexadecano; IS2, standard interno 2: norleucina); B) cromatograma da fracção ácida (correspondente ao óleo de linho), valores da razão entre as concentrações de ácido azelaico e ácido palmítico (A/P) e de ácido palmítico e ácido esteárico (P/S) e somatório das concentrações dos ácidos dicarboxílicos (Σ Dic.%).

Após terem sido efectuados vários testes com solventes para remoção dos depósitos superficiais, optou-se pela água amoniacal (hidróxido de amónio) a 2 %. Embora lentamente, devido à textura da superfície, esta foi a solução que removeu maior quantidade de depósitos superficiais, especialmente os depósitos de guano, de natureza básica. Assim, após a sua aplicação, foi possível obter uma superfície pictórica mais clara, com cores saturadas e luminosas. Esta acção permitiu ainda observar que a camada de verniz se encontrava bastante alterada e manchada de forma heterogénea, modificando o aspecto da pintura e impedindo a sua correcta leitura.

Os vários testes de solubilidade da camada de verniz consistiram na utilização de diferentes soluções com aumento da polaridade dos solventes, segundo o procedimento de Masschelein-Kleiner [30]. Uma vez que estes testes não resultaram, houve necessidade de proceder a testes envolvendo outros materiais, nomeadamente o “Ethanol Gel”, receita 105.4 desenvolvida por Richard Wolbers [31]. Este gel funciona como agente de limpeza controlado, na medida em que, devido ao elevado peso molecular do espessante utilizado na composição do gel (Carbopol 954), não penetra em profundidade, permitindo, no entanto, a sua actuação durante um período mais longo (pois a evaporação do solvente ocorre de forma mais lenta) [32-33]. Uma vez que os componentes da camada de verniz a remover são de natureza semelhante ao aglutinante da pintura, esta pareceu, portanto, ser a melhor solução para a limpeza das camadas superficiais da obra pictórica. A aplicação do gel foi efectuada com um pincel, em camada espessa, deixando actuar durante 2 a 3 minutos. O gel foi então removido com uma mistura de *white spirit*:isopropanol (50:50), até não serem detectáveis vestígios. Algumas cores, nomeadamente alguns azuis e vermelhos, mostraram-se particularmente susceptíveis aos solventes usados para a remoção do verniz. Em algumas zonas, nomeadamente nas carnações das figuras e nas zonas inferiores da pintura, ao ser removida a camada de verniz oleoso, observou-se a existência de uma camada subjacente de coloração mais clara e aparência cerosa (Figura 10).

Nas zonas de maior concentração da camada de verniz, onde após a limpeza com o gel permaneceram vestígios de verniz, optou-se pela remoção mecânica com bisturi.

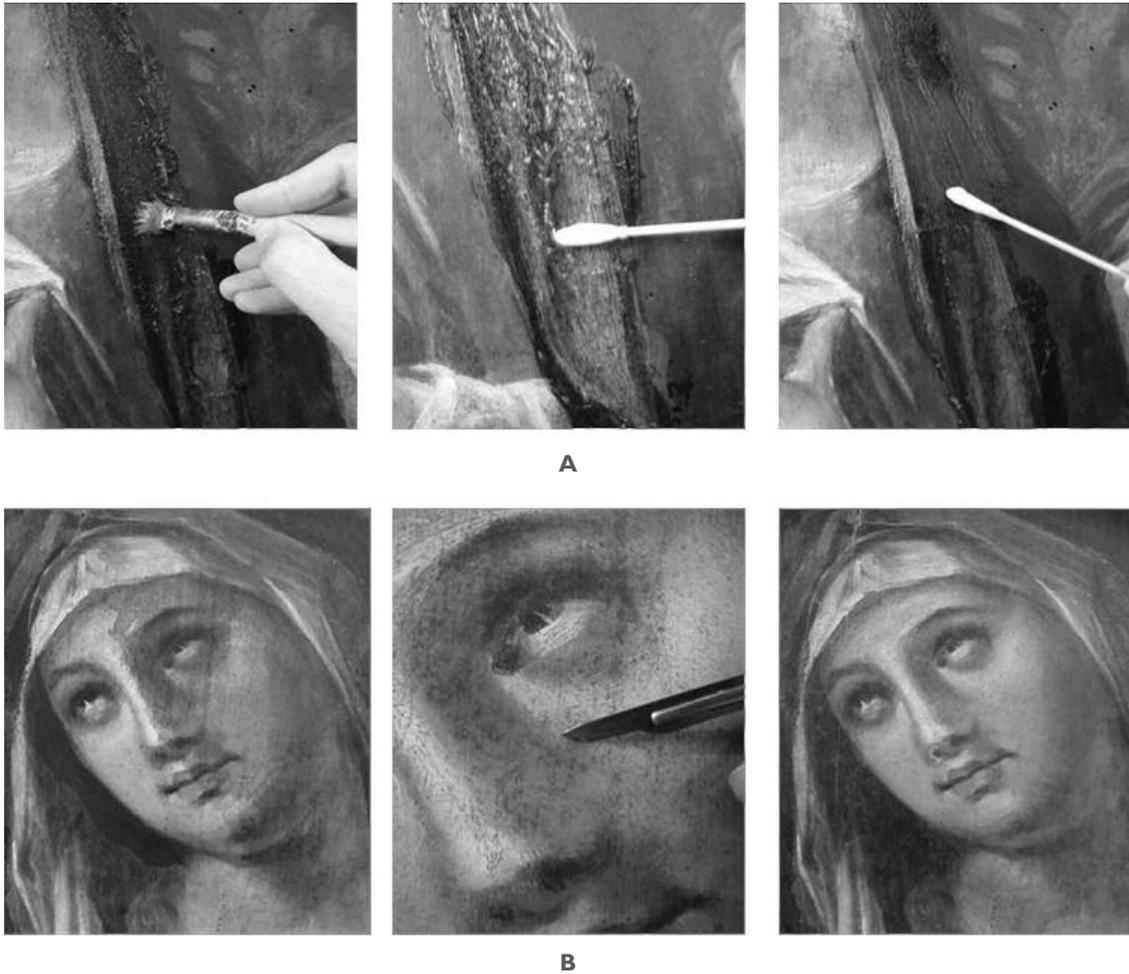


Fig. 10 Remoção do verniz: fases da aplicação e remoção do gel e da remoção dos resíduos com bisturi.

■ Conclusões

Combinando os resultados obtidos através das técnicas analíticas utilizadas (OM, micro-XRF, micro-FTIR, micro-Raman, GC-MS e SEM-EDX), concluiu-se que a pintura tem uma estrutura composta por várias camadas e materiais:

- suporte de madeira de *Quercus* sp.;
- camada de preparação ocre, à base de gesso e cola animal;
- *imprimatura* fina de coloração ocre acastanhada, provavelmente à base de alumino-silicatos e terras escuras;

- camadas cromáticas de composição diversa (azurite, eventualmente terra verde branco de chumbo, vermelho de chumbo, ocres vermelho e amarelo, terras ou ocres escuros), com aglutinante oleoso;

- camada de verniz, à base de matéria oleosa (óleo de linho com vestígios de colesterol) bastante envelhecida (amarelada) e polimerizada.

Os testes de limpeza efectuados antes da intervenção confirmaram a presença de verniz polimerizado e envelhecido de natureza oleosa, que foi removido com "Ethanol Gel", receita 105.4 desenvolvida por Richard Wolbers (tempo de acção de 2 a 3 minutos).

Referências

- 1 Serrão, V., *A Pintura Maneirista em Portugal*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa (1982).
- 2 Serrão, V., *História da Arte em Portugal: O Maneirismo*, Alfa, Lisboa (1993).
- 3 Markl, D., *Fernão Gomes, um Pintor do Tempo de Camões*, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de Os Lusíadas, Lisboa (1973).
- 4 Markl, D., *Dois Obras Inéditas de Fernão Gomes no Museu Nacional de Arte Antiga*, 2ª ed., Ramos Afonso e Moita Lda, Lisboa (1980).
- 5 Reau, L., *Iconografia del Arte Cristiano*, volume 3, Ediciones del Serbal, Barcelona (1997).
- 6 Hall J., *Dizionario dei Soggetti e dei Simboli nell'Arte*, Longanesi, Milano (1983).
- 7 Matteini, M.; Moles A., *Scienza e Restauro. Metodi di Indagine*, Nardini Editore, Firenze (1984).
- 8 Pinna, D.; Galleotti, M.; Mazzeo, R. (eds.), *Scientific Examination for the Investigation of Paintings: A Handbook for Conservators-restorers*, Centro Di, Firenze (2009).
- 9 Seccaroni, C.; Moiola, P., *Fluorescenza X. Prontuário por l'Analisi; XRF Portatile*, 2ª ed., Nardini Editore, Firenze (2004).
- 10 Gracia, I. A., *Applicazioni della Spettrofotometria IR allo Studio dei Beni Culturali*, Il Prato Editore, Padova (2001).
- 11 Derrick, M. R.; Stulik, D.; Landry, J. M., *Infrared Spectroscopy in Conservation Science. Scientific Tools for Conservation*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles (1999).
- 12 Matteini, M.; Moles A., *La Química en la Restauración*, Ed. Nerea, Sevilla (2001).
- 13 Odlyha, M., 'Investigation of the binding media of paintings by thermoanalytical and spectroscopic techniques', *Thermochimica Acta* **269-270** (1995) 705-727.
- 14 Barth, A., 'Infrared spectroscopy of proteins', *Biochimica et Biophysica Acta – Bioenergetics*, **1767**(9) (2007) 1073-1101.
- 15 Edwards, H. G. M.; Chalmers, J. M., *Raman Spectroscopy in Archaeology and Art History*, The Royal Society of Chemistry, Cambridge (2005).
- 16 Franquelo, M. L.; Duran, A.; Herrera, L. K.; Jimenez de Haro, M. C.; Perez-Rodriguez, J. L., 'Comparison between micro-Raman and micro-FTIR spectroscopy techniques for the characterization of pigments from Southern Spain Cultural Heritage', *Journal of Molecular Structure* **924-926** (2009) 404-412.
- 17 Karapanagiotis, I.; Weim, S.; Daniilia, S.; Minopoulou, E.; Mantzouris, D.; Rosenberg, E.; Stassinopoulos, S., 'Analytical investigation of the painting techniques used in icons of Cretan school of iconography', in *9th International Conference on NDT of Art*, Jerusalem (2008).
- 18 Daniilia, S.; Minopoulou, E.; Andrikopoulos, K. S.; Tsakalof, A.; Bairachtari, K., 'From Byzantine to post-Byzantine art: the painting technique of St. Stephen's wall paintings at Meteora, Greece', *Journal of Archaeological Science* **35** (9) (2008) 1-12.
- 19 <http://www.irug.org/ed2k/search.asp> (acedido em Maio de 2009).
- 20 <http://www.chem.ucl.ac.uk/resources/raman/index.html> (acedido em Julho de 2009).
- 21 Andreotti, A.; Bonaduce, I.; Colombini, M. P.; Gautier, G.; Modugno, F.; Ribechini, E., 'Combined GC/MS analytical procedure for the characterization of glycerolipid, waxy, resinous, and proteinaceous materials in a unique paint microsample', *Analytical Chemistry* **78** (13) (2006) 4490-4500.
- 22 Aldrovandri, A.; Picollo, M., *Metodi di Documentazione e Indagini non Invasive sui Dipinti*, Il Prato Editore, Padova (2001).
- 23 Simpson Grant M., 'The use of ultraviolet induced visible-fluorescence in the examination of museum objects. Part II', *Conserve O Gram*, **1** (10) (2000) 1-4.
- 24 Carvalho, A., *Madeiras Portuguesas: Estrutura Anatómica, Propriedades e Utilizações*, vols. I e II, Direção-geral das Florestas, Lisboa (1997).
- 25 Spring, M.; Grout, R.; White, R., 'Black earths: a study of unusual black and dark grey pigments used by artists in the sixteenth century', *The National Gallery Technical Bulletin* **24** (2003) 96-114.
- 26 Gold, R., 'Reconstruction and analysis of bismuth painting', in *Painted Wood, History and Conservation*, ed. V. Dorge, F. C. Howlett, The Getty Conservation Institute, Los Angeles (1998) 166-178.
- 27 Colombini, M. P.; Modugno F., 'Characterisation of proteinaceous binders in artistic paintings by chromatographic techniques', *Journal of Separation Science* **27**(3) (2004) 147-160.
- 28 Nicolaus, K., *The Restoration of Paintings*, Könemann, Cologne (1998).
- 29 Calvo, A., *Conservación e restauración. Materiales, Técnicas y Procedimientos. De la A a la Z*, Ed. del Serbal, Barcelona (1997).
- 30 Masschelein-Kleiner, L., *Les Solvants*, Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles (1981).
- 31 Wolbers, R., *Cleaning Painted Surfaces - Aqueous Methods*, Archetype Publications, London (2000).
- 32 Cremonesi, P., *L'Uso dei Solventi Organici nella Pulitura di Opere Policrome*, Il Prato, Padova (2000).
- 33 Cremonesi, P., *L'Uso dei Tensioattivi e Chelanti nella Pulitura di Opere Policrome*, Il Prato, Padova (2001).

Recebido: 12 de Março de 2010

Versão revista: 21 de Janeiro de 2011

Aceite: 24 de Janeiro de 2011

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 parocchiaes” [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 alfaias” [3], obrigou à mudança dos painéis para a igreja da Misericórdia – que “serviu 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 tábua 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.

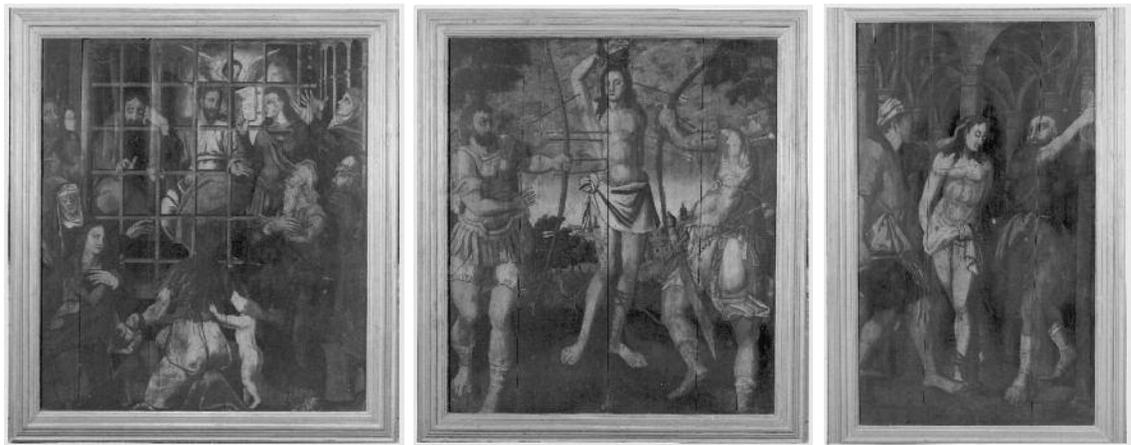


Fig. 1 Painéis representando, da esquerda para a direita: “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano”, “Martírio de São Sebastião pela sagitação” e “Martírio de São Sebastião pela flagelação”. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura. Digitalização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

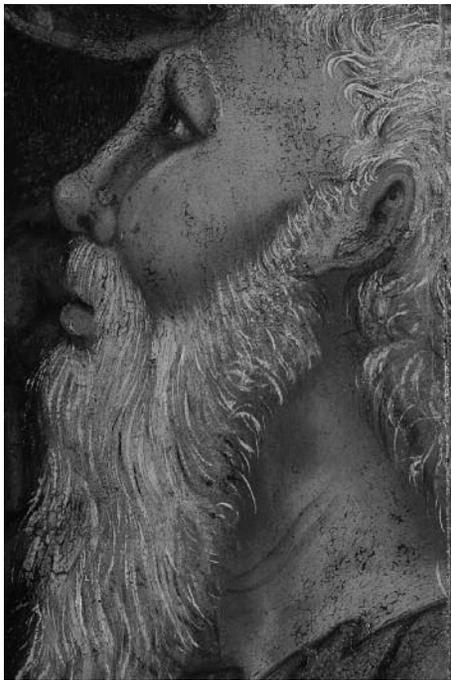


Fig. 4 Pormenores (após a intervenção) dos rostos de um dos irmãos cativos (em cima) e de seu pai (em baixo). Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

■ ■ 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 Marcelliano, 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

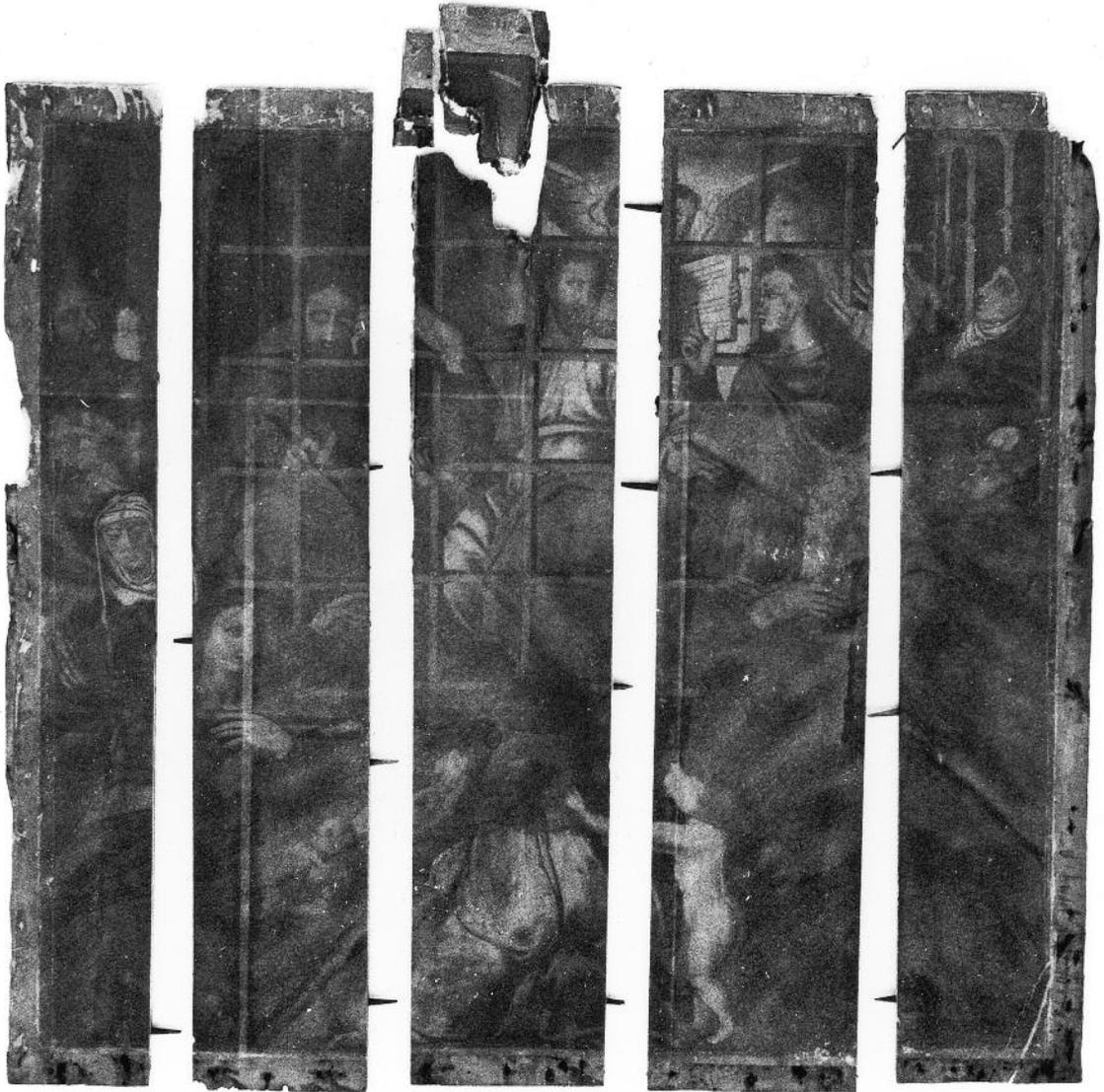


Fig. 5 Elementos constituintes do painel. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura. Digitalização de Paulo Lobão, Museu de Angra do Heroísmo.

duas réguas 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.

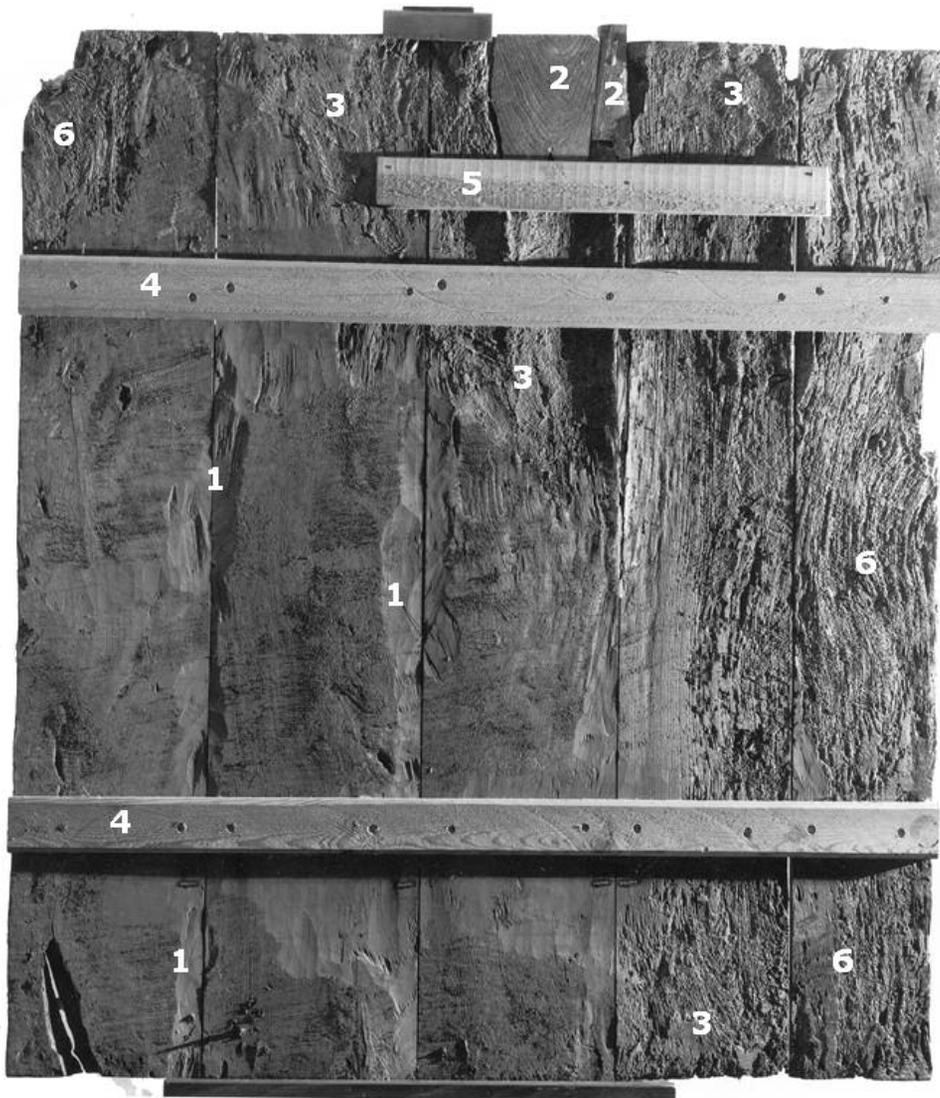


Fig. 6 Plano geral do verso do painel: 1 – Marcas de enxó; 2 – Remendos aplicados; 3 – Pasta de cola branca e madeira; 4 – Régua de madeira de pinho aparafusadas; 5 – Régua de pinho pregada; 6 – Deterioração por acção de fungos, seguida de infestação por insectos xilófagos. Fotografia sob luz semi-rasante 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 tábu, 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 régua 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 tábua 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 tábua e do painel no seu conjunto.

Completada 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, submetem-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.

Completou-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.

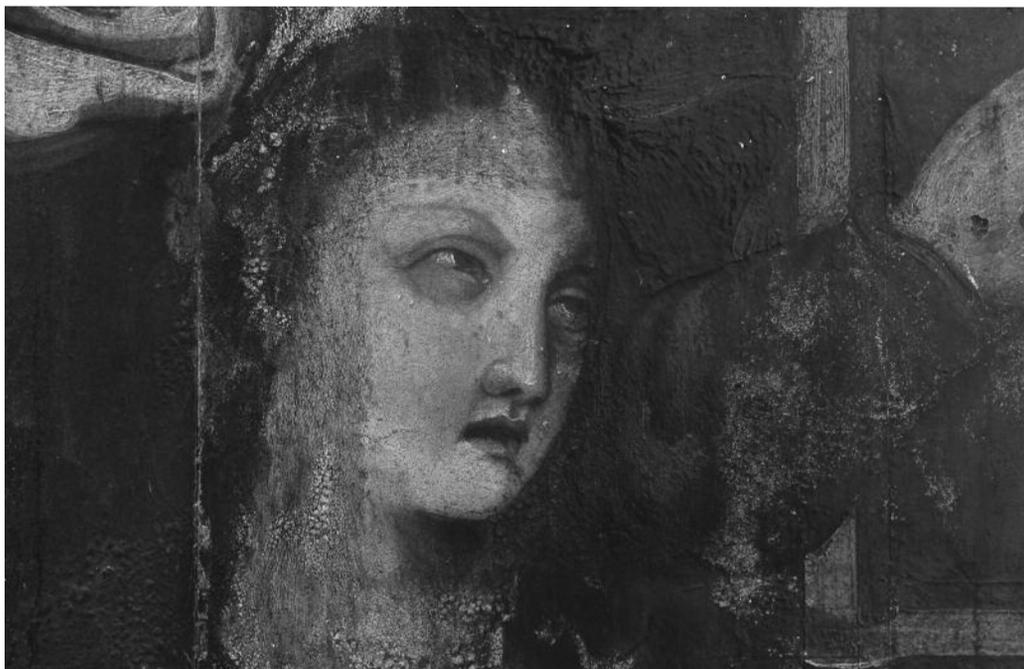


Fig. 16 Pormenor do rosto da esposa de Marceliano com limpeza da área central. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.



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

O repinte integral do manto da esposa de Marceliano, 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.

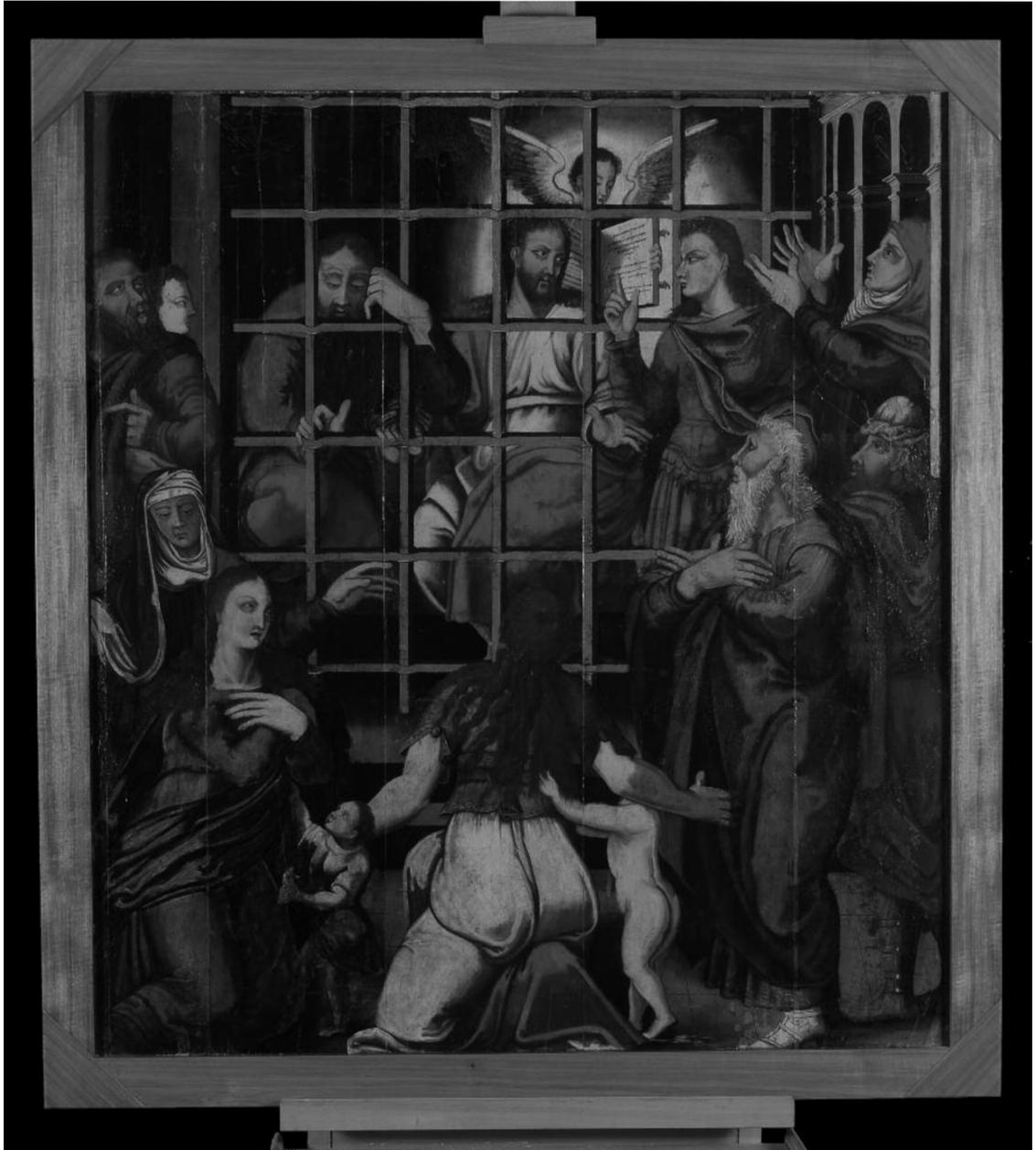


Fig. 19 Fotografia final do painel e moldura. Fotografia de José Guedes da Silva, Direcção Regional da Cultura.

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 encaixe 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

- 1 Lima, M. C. B., 'A Igreja de S. Sebastião da Ilha Terceira', *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira* 7 (1949) 247-255.
- 2 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).
- 3 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).
- 4 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).
- 5 Félix, E., 'Sobre os “frescos” da antiga matriz de São Sebastião da Ilha Terceira - proposta para uma leitura', *Atlântida* 38 (1994) 5-21.
- 6 Serrão, V., comunicação oral (Maio de 2010).
- 7 Serrão, V., *A Pintura Maneirista em Portugal*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa (1991).
- 8 Serrão, V., e-mail (14-6-2010).
- 9 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).
- 10 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.
- 11 Serrão, V., *A Trans-memória das Imagens - Estudos Iconográficos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*, Edições Cosmos, Chamusca (2007).
- 12 Serrão, V., 'S. Sebastião libertando os cativos cristãos Marco e Marceliano', in *O Mártir: Corpo Ferido na Árvore*, ed. C. A. M. Azevedo, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (2005) 82-83.
- 13 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.
- 14 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.
- 15 Voragine, J., *The Golden Legend*, <http://www.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/> (acesso em 17-6-2010).
- 16 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).
- 17 Base de dados da Biodiversidade dos Açores, *Juniperus brevifolia (Seub.) Antoine*, <http://www.azoresbiportal.angra.uac.pt> (acesso em 30-12-2010).
- 18 Edlin, H.L., *What Wood is That? A Manual of Wood Identification*, Stobart Davies Ltd., Hertford (1994).
- 19 Perusini, G., *Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee – Storia, Teorie e Tecniche*, Del Bianco Editore, Udine (1994).
- 20 Ramón, V.V., *La Conservación y la Restauración de Pintura de Caballete*, Editorial Tecnos, Madrid (2007).
- 21 Cruz, H., Nunes, L., *A madeira como material de construção*, mestrado-reabilitacao.fa.utl.pt/disciplinas/jbastos/HCCruzMadedramaterial1.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.azoresbiportal.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

Conservação do Património: estratégias e oportunidades. Uma reflexão a partir do caso português

*Heritage Conservation: Strategic planning and opportunities.
Areflexion based on the portuguese situation*

Isabel Raposo de Magalhães
Secretaria de Estado da Cultura
magalhaes.isabel@gmail.com

■ Introdução

Reflectir sobre os novos desafios que se colocam à conservação, valorização e divulgação do património é sempre estimulante. Tanto mais no contexto de crise económica em que estamos mergulhados, que nos obriga a ser ainda mais inventivos na procura de meios, de oportunidades e de soluções para ultrapassar os constrangimentos e dificuldades do nosso quotidiano.

Vivemos uma época em que se afirmou como factor de desenvolvimento, em todos os domínios de actividade, a aposta na multidisciplinaridade, na investigação científica e na inovação tecnológica, só possível no quadro de um estreito relacionamento entre o Estado, as Universidades e a sociedade civil.

Portugal afina pelo diapasão europeu na maioria das grandes questões e reflexões da conservação e restauro neste momento. Seja ao nível da formação, da profissionalização e da certificação dos intervenores, da atenção dada à conservação preventiva, da necessidade de encontrar processos e soluções sustentáveis, como pela preocupação de investir em projectos que impliquem uma maior comunicação, envolvimento e responsabilização dos cidadãos na salvaguarda e preservação do património cultural.

Em muitos países se discute o papel do Estado nesta área, se incentiva as instituições públicas a procurarem parcerias e formas alternativas de financiamento. Cada vez mais se trabalhará em projectos transversais, rentabilizando meios e recursos, partilhando saberes e experiências, com as Universidades e centros de investigação, beneficiando das oportunidades abertas pelos progra-

mas da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pelas candidaturas ao QREN, ao Instituto de Turismo ou a projectos europeus. Este é o futuro. Porque o mundo mudou nos últimos anos: filosofias, práticas, políticas, contextos, circunstâncias... Também neste mundo apaixonante do património e da sua conservação se deram mudanças significativas.

■ Um pouco de história

Durante muitos anos a intervenção no património foi programada de forma coerente, baseada numa estreita colaboração entre os organismos com responsabilidades neste campo: o Instituto José de Figueiredo (IJF), o Instituto Português do Património Cultural (IPPC), depois Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR) e a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), de que beneficiaram monumentos, igrejas, conventos, palácios e demais instituições detentoras de acervos e colecções, a nível nacional.

Este modelo de abordagem integral (começava-se pela recuperação dos edifícios para depois se proceder ao restauro de pinturas, esculturas, retábulos, cadeirais, frescos ...) vigorou num contexto em que só as instituições do Estado intervinham na recuperação do património do País e os institutos especializados estavam dotados de meios técnicos e humanos para desempenhar a sua missão.

Consciente da necessidade de dispor de estruturas que pudessem dar resposta a nível local, o IPPAR viria, posteriormente, a criar centros de conservação e restauro

em Braga, Viseu, Batalha e Évora, com as valências de formação e acompanhamento técnico das intervenções no Património classificado.

No entanto, o panorama da conservação em Portugal mudou radicalmente nas últimas décadas. Fruto do investimento feito na formação de conservadores-restauradores (desde o início dos anos 80) há, actualmente, empresas e profissionais qualificados que operam no mercado. Também o modelo de formação inicial - na órbita das instituições do património e destinada a integrar os seus serviços (como o curso criado em 1980 no IJF) ainda continuado pela Escola Superior de Conservação e Restauro (no aspecto de estar ainda na órbita do Ministério da Cultura, beneficiando de uma tutela dupla Cultura/Ensino Superior, mas que já formou para o “mercado”) se alterou com a integração desta formação no sistema nacional de ensino, passando para as universidades e politécnicos.

Por outro lado, com a extinção da DGEMN, a redefinição da missão do Instituto de Gestão do Património Arquitectónico (IGESPAR) e a redução do Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR) a dois Departamentos do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), acabou o tempo do envolvimento sistemático e exclusivo do Estado na recuperação do património, através dos seus serviços.

■ Eixos estratégicos

Neste novo paradigma, o Estado tenderá, pois, a ser cada vez mais um parceiro normativo e regulador, difusor de boas práticas e de metodologias adequadas, centrando a sua actuação no acompanhamento técnico e fiscalização, garantindo padrões de qualidade e rigor nos processos de conservação, e reservando a intervenção directa para peças excepcionais e intervenções exemplares que possam servir de referência futura.

Recuperar património significa estudar, investigar, conservar. Mas significa igualmente formar técnicos qualificados, certificá-los, acompanhar e fiscalizar a sua actuação.

No campo da formação, Bolonha veio potenciar a interface entre o ensino e o mundo do trabalho, reforçando o papel de complementaridade dos serviços do Estado, recebendo estágios profissionais, co-orientando estágios

curriculares e teses de mestrado ou doutoramento.

Foi decisiva a aposta feita na Regulamentação da Lei do Património e na elaboração de uma proposta de projecto de diploma de Acreditação dos conservadores-restauradores, como instrumentos maiores de uma política patrimonial. A recente regulamentação da Lei do Património (Decreto-Lei n.º 140/09) vem consagrar os requisitos exigíveis para os responsáveis por intervenções em património classificado: 5 anos de formação superior em conservação e restauro de acordo com as recomendações definidas pela ECCO (European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations) e pela rede ENCoRE (European Network for Conservation-Restoration Education) seguidos de mais 5 anos de experiência de trabalho, algo de pioneiro a nível internacional.

Nesse sentido, o Decreto-Lei n.º 140/09 fomenta o incremento da cooperação institucional: entre o IMC, o IGESPAR, as Direcções Regionais de Cultura, Autarquias, Dioceses, Misericórdias e particulares, para garantir o acompanhamento, de forma coordenada, das intervenções de requalificação do património. Porque é atribuição do IMC e do IGESPAR autorizar e fiscalizar obras em património classificado, devendo estar disponíveis para proceder ao levantamento do estado de conservação, estabelecer critérios, apreciar propostas e acompanhar as intervenções entregues a particulares.

■ Desafios recentes

Realidades como a noção de sustentabilidade, de recursos limitados ou, ainda, de protecção do meio ambiente vieram introduzir novas abordagens e metodologias à conservação do património. Também a crescente tendência, sobretudo na arte contemporânea, para utilizar suportes efémeros ou tecnológicos prefigura questões de conservação a um outro nível.

Por outro lado, a consciência de que a conservação ultrapassa o universo dos especialistas (Carta de Burra, Austrália) e deve ter em conta a opinião dos “stakeholders” directamente envolvidos: populações, público “fruidor...”, introduz um factor subjectivo e perturbador pelo relativismo cultural que contém.

Eis alguns dos assuntos na ordem do dia, no universo da conservação:

a) A análise e gestão de riscos, investindo na salvaguarda e prevenção, de forma a atingir uma conservação a longo prazo, e no alargamento da esfera de responsabilidades, que deve extravasar o domínio dos serviços públicos, englobando a sociedade.

O projecto europeu Preventive Conservation Strategy que culminou com a assinatura do Documento de Vantaa aponta para a conservação preventiva como instrumento eficaz e sustentável de gestão das colecções. Mas vai mais longe ao preconizar um maior envolvimento do público, do visitante, que se deve sentir responsável por uma herança que é sua.

Quantas vezes, depois de investimentos significativos em obras de recuperação de monumentos não aparecem “graffiti”, elementos partidos, estragos voluntários que desfiguram e desvirtuam as obras. Daí a importância de envolver o público, consciencializando-o de que a conservação do património não é unicamente um assunto institucional, mas diz respeito a todos e cada um de nós.

É, pois, fundamental desenvolver projectos inovadores que propiciem parcerias Cultura/Educação/Turismo, entendidas na perspectiva da educação para a cidadania e da promoção de um turismo cultural atento e respeitador do património.

b) A prevenção de riscos maiores. Nos últimos anos têm-se intensificado situações de catástrofe: guerras, inundações, incêndios, terremotos, com repercussões muito significativas. É fundamental actuar a montante: prevenindo, prevenindo e organizando uma resposta adequada. Os planos de segurança, são instrumentos de gestão de risco que devem ser implementados nas instituições detentoras de acervos e colecções patrimoniais.

Mercê do trabalho desenvolvido no âmbito de projectos europeus, como o NOE em que participou a Região Norte, cada vez mais se entende o património de forma transversal e inserido na sua envolvente territorial, social e económica, no âmbito de um ordenamento simultaneamente preventivo (a nível dos riscos) e potenciador de oportunidades de fruição e de desenvolvimento.

c) Os fenómenos de alterações climáticas e a protecção do ambiente, que voltam a colocar no horizonte o desafio das condições de ambiente, desde os materiais de construção, de exposição e acondicionamento, à própria arquitectura dos museus, de forma a inverter a crescente

dependência de sistemas de climatização e de iluminação dispendiosos e agressivos. A investigação laboratorial é chamada a procurar materiais, produtos e métodos que sejam mais inócuos e “amigos do ambiente”. Por outro lado, o desenvolvimento de novas tecnologias e materiais, nomeadamente nos campos da iluminação e da climatização, que acarretem um menor dispêndio de energia e tenham uma relação de qualidade/eficácia/preço mais atractiva.

d) A procura de métodos de exame e análise não invasivos e portáteis incentivará o desenvolvimento de equipamento tecnológico e facilitará o seu acesso, numa base regional e transnacional.

e) A recuperação de suportes de registo e informação modernos, um desafio à conservação destes “outros” patrimónios e à gestão de equipas interdisciplinares alargadas a novos profissionais.

f) O investimento na aproximação entre os cientistas da conservação e os conservadores-restauradores, potenciando o impacto da investigação nas decisões e intervenções.

g) A preocupação em criar indicadores de medida para constituir instrumentos de monitorização e de avaliação aplicáveis às intervenções de conservação e requalificação do património e às inerentes políticas associadas: valorização económica, sustentabilidade e inclusão.

■ Oportunidades

Eixos estratégicos, planeamento, aposta em vertentes orientadoras para uma política consistente, a médio e longo prazo. E, depois ..., há que agarrar oportunidades, quando elas surgem. A 16ª Conferência Trienal do Comité da Conservação do ICOM, que se realizará em Lisboa em Setembro de 2011, trará visibilidade e projecção internacional ao trabalho desenvolvido no campo da conservação-restauro. Foram submetidas 124 propostas de artigos (*abstracts*) nacionais, num total de mais de 700, representando mais de 60 países.

Interessante verificar que, se a Pintura se mantém o Grupo de Trabalho do ICOM-CC que consistentemente, ao longo dos encontros, mais *abstracts* suscita, os da Investigação Científica e da Arte Contemporânea

registaram subidas significativas, tendo o da Conservação Preventiva, com 75 propostas, atingido, desta vez, o primeiro lugar.

Esta é, também, uma oportunidade de reflexão estratégica e profissional.

Jonathan Ashley-Smith, na interessante conferência que apelidou de “The Adolescence of the Profession”[1], efectuada em final de 2009, referia que tudo começou com: “people armed with cotton buds and scalpels which did things to objects”. “Then, worried that they were not being scientific enough called in the scientists. Eventually the two amalgamated and you had a scientifically trained person, wielding a scalpel, who still did physical things to objects”.

Depois, a tendência evoluiu para “... to care for the objects, maybe gently remove the dust, or even become a manager of dusters”. E, se bem que seja fundamental incorporar noções e comportamentos inerentes às grandes questões actuais (sustentabilidade...), “...we shouldn’t let ourselves, as we seem to be, slide into this generic “care mode” and abandon physical intervention and the other useful activities”.

■ O estado das coisas em Portugal

a) Um instituto central de restauro (se bem que integrado no IMC) com os seus recursos: humanos, técnico/científicos e documentais;

b) Três instituições de ensino superior conferindo licenciaturas, mestrados e doutoramentos em conservação e restauro, com os seus laboratórios e projectos de investigação, membros da rede europeia ENCoRE;

c) Uma associação profissional, membro da ECCO desde 2001, que conta com mais de 150 associados;

d) Um universo de centenas de conservadores-restauradores com um perfil académico e profissional correspondente às exigências definidas nacional e internacionalmente para o sector;

e) Uma lei do património que regulamenta as intervenções e os requisitos exigíveis aos profissionais;

f) Várias empresas e profissionais activos no mercado.

■ Olhando para o mundo real... (“the dark side of the moon”)

a) Não foi ainda possível erradicar formações inadequadas pelo que coexistem profissionais sem as qualificações actualmente exigíveis;

b) Uma larga percentagem dos profissionais não encontra trabalho na área;

c) Apesar da formação superior e da progressiva afirmação do papel do conservador-restaurador, a paridade com as outras profissões ligadas ao Património ainda está longe de ser uma realidade;

d) Nas últimas duas décadas assistiu-se a um progressivo desinvestimento nesta área.

Ora, para que o Estado possa desempenhar cabalmente a sua missão (nomeadamente o acompanhamento técnico e a fiscalização das intervenções no Património) era necessário que assegurasse um mínimo de condições e de recursos que facilitasse a renovação geracional num sector onde é necessariamente lenta a aquisição de experiência e de competências que permitam uma correcta abordagem à conservação patrimonial.

O desinvestimento já vem de longe, perdendo-se, a pouco e pouco, uma herança única de saberes, experiências e, talvez ainda mais grave, de memória das intervenções no património do país. Porque nesta área, tal como na medicina (e por isso a figura do médico de família, que conhece a história clínica do doente, é fundamental) cada caso é um caso e não há receitas/tratamentos universalmente válidos.

■ Transformando ameaças em oportunidades... Alguns tópicos

a) Parcerias nacionais e internacionais (universidades, laboratórios, instituições);

b) Novas formas de financiamento (privado, fundos comunitários...);

c) Investigação e Inovação;

d) Novas necessidades (perspectiva ambiental; “green approach”, sustentabilidade...);

e) Envolvimento e interacção com o público/utente/visitante. O “ganhar uma geração para o Património”.

f) Uma gestão territorial mais próxima, criando oficinas em alguns museus/monumentos tutelados pelo IMC e IGESPAR (ou, eventualmente, nas Direcções Regionais de Cultura), a funcionar em estreita ligação com o Laboratório e Departamento centrais (IMC) e podendo beneficiar dos recursos das instituições de ensino superior que desenvolveram valências nesta área, nas respectivas regiões de influência.

De certa forma, reabilitar a ideia dos antigos centros regionais do IPPAR, uma medida importante dentro de uma estratégia nacional de conservação do Património e de acompanhamento técnico e fiscalização que o Decreto-Lei n.º 140/09 impõe ao IMC e IGESPAR. Aliás, poderia ser equacionada uma certa especialização conforme as tipologias de património “mais abundante” das zonas de acção e influência dessas oficinas. Esta medida, para além de fundamental para as instituições regionais, que passariam a dispor de técnicos para assegurar a conservação das suas colecções e a fiscalização técnica das intervenções no Património local, era importante para estimular o emprego nesta área.

■ Conclusão

Talvez (e retomando a imagem de Ashley Smith) nos encontremos numa fase do processo de crescimento, com os seus altos e baixos, as suas crises e recomeços.

Para concluir, diria que o caminho a seguir nesta área não difere muito do das outras actividades: apostar na prevenção, na investigação e na formação, promover parcerias estratégicas (nomeadamente com as Universidades) que potenciem e rentabilizem recursos, definir prioridades e investir na sustentabilidade das intervenções.

E, por outro lado, renovar e refrescar os recursos humanos pois o mundo que conhecemos está a mudar vertiginosamente e temos de encarar com optimismo a capacidade de adaptação e de resposta das novas gerações.

■ Referência

- 1 Ashley-Smith, J., *The Adolescence of the Profession*, <http://www.royalacademy.org.uk/education/conservation-principles-dilemmas-and-uncomfortable-truths,1104,AR.html> (consultado em 22-3-2010).

Recebido: 21 de Junho de 2010

Versão revista: 9 de Setembro de 2010

Aceite: 9 de Setembro de 2010

O Decreto-Lei n.º 140/2009 como instrumento para a salvaguarda do património cultural e o reconhecimento do papel do conservador-restaurador em Portugal

The Law n. 140/2009 as instrument for the safeguard of cultural heritage and the recognition of the role of the conservator-restorer in Portugal

André Varela Remígio
Rua Fernão Penteado 22, 1400-148 Lisboa
mail@avremigio.com
http://www.avremigio.com

■ Introdução

Paralelamente ao que aconteceu noutros países europeus, a formação em Conservação e Restauro em Portugal evoluiu até chegar ao nível universitário. Contudo, no nosso país, a existência de formações intermédias, a proliferação de profissionais indevidamente qualificados, a banalização da profissão e sucessivas e irremediáveis perdas de património cultural originaram uma clarificação legal do perfil do conservador-restaurador. Passados oito anos, os artigos 45.º e 59.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro [1], a lei que estabelece as bases da política e o regime de protecção e valorização do património cultural, foram objecto de concretização através do Decreto-Lei n.º 140/2009, de 15 de Junho [2]. Complementaram-se assim as regras para os bens culturais imóveis e criou-se um procedimento para os bens culturais móveis.

Embora o Decreto-Lei n.º 140/2009 se refira a bens culturais móveis protegidos, este diploma deverá ser entendido como uma referência e estendido a todos os bens culturais móveis relevantes do Estado, autarquias, museus, Igreja e coleccionadores particulares.

■ A obrigatoriedade da formação superior em Conservação e Restauro

Segundo o estabelecido no n.º 1 do artigo 18.º e no n.º 1 do artigo 22.º do Decreto-Lei n.º 140/2009, o “*relatório prévio*” e a “*direcção de obras ou intervenções de conservação e restauro em bens culturais móveis*”, integrados ou não em bens culturais imóveis, classificados ou em vias de classificação,

são “*da responsabilidade de um técnico habilitado com formação superior de cinco anos em conservação e restauro*” [2]. Fica assim explícito e sem margem para dúvidas que os conservadores-restauradores têm que frequentar obrigatoriamente um curso superior especificamente de Conservação e Restauro e com cinco anos lectivos. Esta disposição vai ao encontro do n.º 2 do E.C.C.O.- ENCoRE *Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession* [3], elaborado conjuntamente pela *European Confederation of Conservator-restorers’ Organizations* (E.C.C.O.) e a *European Network for Conservation-Restoration Education* (ENCoRE), em 2003.

A definição da formação académica por anos lectivos e não por graus académicos permite uma inteligente e justa equiparação quase directa entre as formações anteriores e posteriores à implementação do disposto na Declaração de Bolonha, assinada em 1999 [4]. Assim, os conservadores-restauradores formados antes de Bolonha têm que ter uma licenciatura em Conservação e Restauro com cinco anos lectivos e os formados posteriormente uma licenciatura e um mestrado, ambos de Conservação e Restauro de modo a perfazerem os cinco anos lectivos obrigatórios.

Neste sentido, os estabelecimentos de ensino superior não deviam aceitar licenciados noutras áreas do conhecimento nem indivíduos sem formação superior nos mestrados de Conservação e Restauro, tal como tem acontecido. Para além destas práticas irem contra as directrizes da E.C.C.O. e da ENCoRE, estes indivíduos não verificam as condições estabelecidas pelo presente diploma, uma vez que não possuem a obrigatória formação superior com cinco anos lectivos especificamente em

Conservação e Restauro. Também devia haver maior rigor por parte dos estabelecimentos de ensino superior públicos na atribuição de equivalências académicas, dado que existem no meio da Conservação e Restauro indivíduos com equivalências indevidamente atribuídas, principalmente formados no estrangeiro.

■ A obrigatoriedade de cinco anos de experiência profissional

À semelhança de legislação referente a profissionais de outras áreas do conhecimento, o n.º 1 do artigo 18.º do Decreto-Lei n.º 140/2009 também exige que o conservador-restaurador possua “*cinco anos de experiência profissional após a obtenção do título académico*” [2].

Embora as instituições ligadas à Conservação e Restauro, públicas e privadas, não estejam estruturadas nem tenham condições para garantir o desejado acompanhamento de todos os recém-formados durante estes primeiros anos de actividade profissional, este período é essencial para assegurar alguma maturidade profissional aos novos conservadores-restauradores e, por conseguinte, melhor garantir o sucesso dos seus tratamentos de Conservação e Restauro.

■ A obrigatoriedade de uma especialidade

É de sublinhar a importância que o legislador atribuiu às especialidades da Conservação e Restauro, embora não as defina. O n.º 1 do artigo 18.º do Decreto-Lei n.º 140/2009 estabelece que “*a formação superior e a experiência profissional referidas no número anterior devem ser relevantes na respectiva área de especialidade e no âmbito das obras ou intervenções em causa*” [2], indo também ao encontro do disposto no *E.C.C.O-ENCoRE Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession* [3].

A organização da Conservação e Restauro por especialidades é uma constante internacional, embora cada país tenha escolhido as suas, de acordo com as especificidades do seu património cultural e do seu contexto profissional. Nem sempre compreendidas, as especialidades em Portugal terão a sua génese no Instituto para Exame e Restauro de Obras de Arte (IEROA), instalado em 1940 num pioneiro edifício construído de raiz para o efeito,

junto ao Museu Nacional de Arte Antiga. Este instituto viria a ter três oficinas especializadas: Mobiliário e Talha, Pintura e Tecidos e Tapeçaria [5].

Criado em 1965, o Instituto José de Figueiredo (IJF) herdou as três oficinas especializadas do IEROA e criou a de Escultura [5]. Aprovada em 1980, a nova lei orgânica do IJF substituiu as oficinas por divisões e criou outras, denominando-as do seguinte modo: Pintura; Pintura Mural; Escultura; Têxteis; Bens Arqueológicos e Etnográficos; Documentos Gráficos e Vitrais [6,7]. Especificamente para preencher as vagas da recém-criada carreira de técnico de Conservação e Restauro, foram criados cursos de formação profissional [7] em sete especialidades: Azulejaria, Faiança, Porcelana e Vitral; Escultura; Pintura Mural; Documentos Gráficos; Têxteis; Pintura e Bens Arqueológicos e Etnográficos [7-13]. Enquanto os cursos de Escultura, Pintura Mural, Documentos Gráficos, Têxteis, Pintura tinham três anos lectivos [7-12], o de Bens Arqueológicos e Etnográficos tinha dois anos lectivos [7,13] e a colaboração do Museu Monográfico de Conímbriga (MMC). O curso de Azulejaria, Faiança, Porcelana e Vitral não se realizou. Entre quatrocentos e cinquenta candidatos [14], foram criteriosamente seleccionadas trinta e seis pessoas [14], mas apenas trinta e quatro concluíram os cursos, em 1983 [15].

Estava previsto que as carreiras de Conservação e Restauro relativas às especialidades de Instrumentos Musicais, Mobiliário e Vitral não estruturadas pelo D.L. 245/80 fossem posteriormente objecto de legislação [7], contudo isso não veio a acontecer.

Em 1989, a Escola Superior de Conservação e Restauro (ESCR) foi criada junto do IJF, mas integrada no sistema educativo nacional ao nível do ensino superior politécnico [16], conferindo o grau de bacharel em Conservação e Restauro [17]. Herdeira da sabedoria e experiência do IJF, a ESCR formou conservadores-restauradores em mais seis especialidades: Azulejo, Cerâmica e Vidro; Fotografia; Instrumentos Musicais; Metais; Mobiliário e Pedra. A especialidade de Bens Arqueológicos e Etnográficos foi separada em duas diferentes. Extinta a ESCR em 1999 [18], a sucedânea licenciatura em Conservação e Restauro da Universidade Nova de Lisboa [19] viria a adoptar as mesmas especialidades.

Criada em 1995 para “*defender, desenvolver e promover o estatuto profissional do conservador-restaurador*” [20],

a Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP) aprovou por unanimidade em Assembleia Geral, no dia 6 de Março de 2003, uma proposta da direcção reafirmando que os seus sócios apenas poderiam ser responsáveis pelos tratamentos de Conservação e Restauro de bens culturais de uma especialidade. Estas especialidades foram definidas na Assembleia Geral seguinte, a 14 de Julho de 2004, optando-se pelas treze especialidades tradicionais em Portugal: Azulejo, Cerâmica e Vidro; Bens Arqueológicos; Bens Etnográficos; Escultura; Fotografia; Instrumentos Musicais; Metais; Mobiliário; Papel, Documentos e Livro; Pedra; Pintura; Pintura Mural e Têxteis. Gradualmente, os demais estabelecimentos de ensino superior e várias instituições culturais viriam a seguir estas mesmas especialidades.

Embora o Decreto-Lei n.º 140/2009 não defina as especialidades, deverão então continuar a ser assumidas as treze especialidades tradicionais em Portugal, não inviabilizando contudo a hipótese de no futuro efectuarem-se acertos de pormenor em algumas delas e criarem-se outras.

■ As excepções previstas na lei e os problemas que levantam

Uma lei que até aqui parece inovadora e adequada pode transformar-se num imenso vazio legal, caso seja objecto de interpretações pouco esclarecidas ou mesmo mal intencionadas. Isto porque o n.º 3 do artigo 18.º do Decreto-Lei n.º 140/2009 fere as imposições normativas estabelecidas nos números anteriores, ao prever que *“a administração do património competente pode, a título excepcional e de forma fundamentada, admitir técnicos com qualificações académicas inferiores ao exigido no presente decreto-lei (...) desde que enquadradas para efeito e sem prejuízo de um mínimo de cinco anos de experiência profissional na respectiva especialidade”* [2]. Pela subjectividade da sua redacção, não se percebe a quem é que esta norma é dirigida. Qualquer lei tem que ser clara e objectiva, não podendo ser sujeita a diferentes interpretações. Para além de acima de tudo ter que ser sensata, uma lei deve basear-se em princípios fundamentais e na generalidade dos casos e não em casos concretos ou interesses sectoriais.

Por outro lado, esta legislação não tem em conta a evolução da formação superior em Conservação e Restauro, de bacharelato a licenciatura. Apesar de qualquer legislação dever ter uma perspectiva de futuro, não pode desconhecer o presente e esquecer o passado, correndo o risco de ser injusta e, como neste caso, comprometer a tão desejada união intergeracional de conservadores-restauradores.

Os bacharelatos em Conservação e Restauro criados em 1989, na ESCR (quatro anos lectivos) [16] e na Escola Superior de Tecnologia de Tomar (ESTT) do Instituto Politécnico de Santarém (IPS) (três anos lectivos) [21, 22], deram lugar, respectivamente, às licenciaturas de Conservação e Restauro da Universidade Nova de Lisboa (cinco anos lectivos) [23] e da ESTT do Instituto Politécnico de Tomar (IPT) (bi-tápica: três + dois anos lectivos) [24], ambas iniciadas em 1998 [19, 25].

A par do que aconteceu em quase todos os outros países europeus, o bacharelato (*bachelor*) era o grau académico superior mais elevado à época e suficiente para formar um conservador-restaurador. Esta realidade é transversal a muitas outras profissões em Portugal. Por isso, os bacharéis em Conservação e Restauro que tenham iniciado a sua formação até 1998, tanto em Portugal como no estrangeiro, deveriam ter os seus direitos assegurados, sendo inequivocamente contemplados em lei.

É importante lembrar que a ESTT do IPS foi inserida em 1997 no IPT [26], criado nesse ano [26], e que os alunos da ESCR foram integrados na UNL em 1998 [18], onde concluíram o seu bacharelato [27]. Com esta evolução da formação superior em Conservação e Restauro, a maioria dos bacharéis prosseguiu os seus estudos, frequentando as licenciaturas em Conservação e Restauro e agora os mestrados.

De acordo com este diploma, os licenciados em Conservação e Restauro pós-Bolonha (com três anos lectivos) apenas poderão trabalhar sob a orientação de um conservador-restaurador formado com os dois ciclos e especialista [3]. Tendo em conta o elevado número de licenciados em Conservação e Restauro pós-Bolonha que não prosseguem os estudos frequentando o mestrado em Conservação e Restauro, não parece que esta realidade esteja ainda enraizada no meio estudantil.

Assim, o n.º 3 do artigo 18.º deveria considerar explícita e unicamente os bacharéis em Conservação e Restauro que tenham iniciado a sua formação até 1998,

data do início das licenciaturas, porque estes eram os únicos conservadores-restauradores até essa data, como veremos de seguida.

■ Sistema de Acreditação Profissional

A publicação do Decreto-Lei n.º 140/2009 terá aniquilado definitivamente a intenção de implementar o Sistema de Acreditação Profissional em preparação desde 2000 por vários grupos de trabalho coordenados pelo então Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR) e actualmente pelo Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) [28].

É indiscutível que o marasmo deste longo e nublado processo que nunca deu qualquer fruto contribuiu decisivamente para o actual estado de profunda degradação e desorganização do meio da Conservação e Restauro no nosso país. Favoreceu o aumento de cursos técnico-profissionais de Conservação e Restauro em detrimento dos tão necessitados de artes e ofícios, a criação de cursos de curta duração sem qualquer base científica, a proliferação de profissionais sem qualificação e a progressão de indivíduos por caminhos profissionais irregulares. As consequências para o património cultural são, lamentavelmente, evidentes. Enquanto isso, a esmagadora maioria dos conservadores-restauradores está desempregada, entregue a estágios profissionais precários ou não remunerados e dependente de bolsas de estudo ou de investigação. A elevadíssima taxa de abandono da profissão é também um facto incontestável, merecendo ser alvo de profunda e urgente reflexão por parte de todas as entidades competentes do meio da Conservação e Restauro.

Voltando atrás no tempo, deparamo-nos com um processo pouco conhecido e com contornos semelhantes a uma acreditação, quando, em 1989, foram criados os primeiros cursos superiores em Conservação e Restauro em Portugal. Para além de criar a ESCR, o Decreto-Lei n.º 431/89, de 16 de Dezembro, previu um sistema de atribuição de equivalências académicas a profissionais então em exercício [16].

O n.º 1 do artigo 7.º deste diploma concede directamente equivalência ao bacharelato de Conservação e Restauro “aos indivíduos que concluíram os três anos dos cursos de Conservação e Restauro criados ao abrigo do artigo

9.º do Decreto-Lei n.º 245/80, de 22 de Julho, e os anos de estágio” [17]. Dos trinta e quatro técnicos que concluíram os cursos do IJF [15], apenas vinte e seis [29] obtiveram a equivalência directa, porque o curso de Bens Arqueológicos e Etnográficos do IJF/MMC tinha apenas dois anos lectivos e alguns dos técnicos dos outros cursos não transitaram posteriormente para o regime de estágio de carácter probatório para efeitos de admissão na carreira de técnico de Conservação e Restauro do IJF [30], com a duração de dois anos [7, 15].

Sem prejuízo do número anterior, os n.ºs 2 e 3 do mesmo artigo prevêm que num período de seis meses “a equivalência ao bacharelato (...) em Conservação e Restauro poderá ainda ser concedida mediante apreciação curricular efectuada por um júri”, tendo em conta “a) As habilitações literárias; b) A formação em conservação e restauro; c) A experiência profissional em conservação e restauro; d) A contribuição para o desenvolvimento da área da conservação e restauro; e) A formação de nível superior ou universitária em outras áreas do conhecimento.” [16]. O júri nomeado era constituído pelo Professor Doutor Aires de Barros, professor catedrático do Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, o Doutor Pedro Fialho de Sousa, professor auxiliar da Faculdade de Arquitectura da mesma universidade, e a Dr.ª Adília Alarcão, directora do Museu Monográfico de Conímbriga (MMC) [31]. Este júri apreciou curricularmente vários candidatos e concedeu equivalências a quarenta pessoas [32], entre elas os cinco técnicos formados pelo IJF em Bens Arqueológicos e Etnográficos, dez técnicos formados por um segundo curso da mesma especialidade iniciado em 1987 [7, 33], e antigos técnicos do IJF, da Fundação Calouste Gulbenkian, do Museu Nacional do Azulejo e de outras instituições.

Segundo o n.º 5, “aos técnicos de conservação e restauro habilitados com cursos estrangeiros legalmente reconhecidos nos respectivos países para o exercício da sua profissão poderá ser concedida a equivalência às habilitações portuguesas correspondentes, nos termos do Decreto-Lei n.º 283/83, de 21 de Junho, e demais legislação aplicável” [16]. Embora tenhamos conhecimento que este processo se tenha iniciado, infelizmente não encontrámos qualquer diploma com a publicação dos seus resultados finais.

A acreditação profissional foi por isso efectuada na altura certa, pelas entidades competentes e com os meios adequados, reconhecendo apenas quem se enquadrava no

perfil adequado. Se uma segunda acreditação profissional vinte anos depois da criação dos primeiros cursos superiores de Conservação e Restauro fazia pouco sentido, agora com a publicação do Decreto-Lei n.º 140/2009 não parece fazer sentido algum. Qualquer acção agora nesse sentido levanta mesmo pressupostos difíceis de explicar. É que a partir de 1989, quando a formação em Conservação e Restauro foi integrada no sistema educativo nacional e com acesso mediante provas gerais, este passou a ser o único caminho formativo do conservador-restaurador, sendo por isso extremamente perverso e injusto admitir agora qualquer outro. À luz do bom senso e das boas práticas da Conservação e Restauro, seria até um grave retrocesso. A partir de 1989, só não ingressou nos cursos superiores de Conservação e Restauro quem não quis ou não tinha capacidades para tal. O n.º 2 do artigo 11º do Decreto-Lei n.º 431/89 reforça esta viragem de filosofia na formação em Conservação e Restauro, extinguindo os cursos promovidos pelo IJF ao abrigo do Decreto-Lei n.º 245/80, de 22 de Julho [16].

■ **Balanço da aplicação do Decreto-Lei n.º 140/2009**

Publicado em 15 de Junho de 2009, o Decreto-Lei n.º 140/2009 está em vigor há cerca de ano e meio, mas nada de diferente parece fazer sentir-se. Incompreensivelmente, este importante instrumento para a salvaguarda do património cultural e o reconhecimento do papel do conservador-restaurador não é mencionado nem divulgado por nenhuma das instituições ligadas à Conservação e Restauro. Parece que não existe. Lamentavelmente, o património cultural continua a ser vítima de más intervenções e os conservadores-restauradores liberais completamente desprotegidos.

Não há pior publicidade para as instituições públicas responsáveis pela área da Conservação e Restauro que o património cultural ser consecutivamente delapidado. Não há pior publicidade para a classe dos conservadores-restauradores que a emergência de profissionais não qualificados. Não há pior publicidade para os estabelecimentos de ensino superior de Conservação e Restauro que o desemprego dos seus formados. Perante esta situação de deterioração galopante, não se compreende

porque é que o combate dos seus problemas não é a principal prioridade das diversas entidades.

Ao arrepio de qualquer lógica, há várias instituições culturais, públicas e privadas, com equipas ditas de Conservação e Restauro nos seus quadros de pessoal, mas raras são as coordenadas por conservadores-restauradores. Nos seus meios de divulgação, há profissionais identificados como conservadores-restauradores, não o sendo. Lamentavelmente, também existem conservadores-restauradores a publicarem graus académicos que não possuem. Há também a singularidade de algumas instituições aceitarem estágios de profissionais não qualificados ou mesmo darem abrigo a cursos de curta duração ou técnico-profissionais de Conservação e Restauro, originando inevitavelmente maus resultados para o património cultural. Se o próprio Estado não cumpre a lei, que credibilidade tem para fazê-la cumprir?

Consultando o Portal dos Contratos Públicos [34], deparamo-nos com um panorama verdadeiramente aterrador. Em mais de duzentos e cinquenta ajustes directos na área da Conservação e Restauro celebrados por instituições públicas em 2009 e 2010, são inúmeros os concedidos a empresas sem conservadores-restauradores ou mesmo directamente a profissionais sem a devida qualificação. Exemplos chocantes são vários e de diferentes níveis, principalmente no meio museológico. Um dos casos mais flagrantes, por exemplo, será o ajuste directo (procedimento n.º 49865) que o Hospital da Marinha, dependente do Ministério da Defesa Nacional, fez a uma empresa de caixilharia de alumínio e ferro para o “*restauro e colocação de painéis de azulejos de valor histórico*” [34].

A sociedade civil olha ainda para a Conservação e Restauro e o Conservador-restaurador segundo modelos há muito ultrapassados. Frequentemente, são publicadas notícias nos meios de comunicação social sobre profissionais não qualificados e ditos tratamentos de Conservação e Restauro, mas nunca têm uma resposta pública, muito menos pedagógica e construtiva. Se estas notícias são públicas, a reacção tem que ser dada ao mesmo nível, de modo a informar e esclarecer os mesmos interlocutores.

Perante inúmeras situações do conhecimento público, não há memória de ter havido uma reacção que tenha originado a suspensão de trabalhos, prevista no artigo 24.º do Decreto-Lei n.º 140/2009, ou a aplicação de qualquer sanção por omissão ou incumprimento do disposto

no artigo 28.º [2]. Se este diploma defende claramente as boas práticas da Conservação e Restauro e as competências do conservador-restaurador, prevendo que “o incumprimento do disposto no n.º2 do artigo 22.º” “constitui uma contra-ordenação punível com a coima de €500 a €3500 e de €3500 a €25000, conforme se trate de pessoas singulares ou de pessoas colectivas, respectivamente”, deve ser aplicado quando necessário.

■ Sugestão

O futuro de Portugal está inevitavelmente ligado ao turismo de qualidade. Com um património cultural rico, o turismo cultural terá cada vez mais relevância. Por isso, a Conservação e Restauro é uma área com futuro. Contudo, é necessário organizá-la urgentemente e com uma perspectiva a longo prazo. Urge então divulgar o Decreto-Lei n.º 140/2009 junto de todas as instituições responsáveis pelo património cultural nacional, públicas e privadas, de modo a defender e promover o papel do conservador-restaurador.

Seria igualmente importante elaborar uma lista oficial de conservadores-restauradores que cumprem os requisitos estabelecidos neste diploma. Enquanto não existe a tão necessária associação profissional de conservadores-restauradores de direito público, isto é com poder legal de auto-regulação, esta tarefa poderia talvez recair no IMC, a instituição pública competente para “creditar, através de instrumentos normativos adequados, a qualificação de entidades públicas ou privadas, colectivas ou individuais, que exerçam actividades de conservação e restauro do património cultural móvel e integrado” [35]. Como é evidente, se este instituto não teve competência para implementar o sistema de acreditação profissional ao longo de dez anos, algo teria que fazer radicalmente diferente para que este projecto não tivesse o mesmo infeliz fim.

Alojada no sítio da internet do IMC, esta lista poderia ser organizada pelas treze especialidades tradicionais em Portugal, de modo a facilitar a pesquisa dos interessados. A especialidade de cada conservador-restaurador corresponderia ao estágio curricular do seu curso. Se a formação do conservador-restaurador é ministrada nas academias desde 1989, então é esta que deverá prevalecer. Para casos omissos, a especialidade poderia ser atribuída excepcionalmente mediante uma criteriosa apreciação curricular.

De modo a caracterizar melhor cada conservador-restaurador, para além dos seus contactos profissionais, a cada nome deveriam estar associados os graus académicos específica e exclusivamente em Conservação e Restauro, os anos de conclusão e os estabelecimentos de ensino superior ou a referência à equivalência a bacharelato atribuída através do Decreto-Lei n.º 431/89 [16] ou do Despacho Conjunto 13-A/ME/MC/97, de 8 de Janeiro [32].

Ao abrigo do n.º 1 do artigo 18º do Decreto-Lei n.º 140/2009, deveriam constar os licenciados pré-Bolonha em Conservação e Restauro com cinco anos lectivos, em Portugal (UNL e IPT) ou no estrangeiro (*bachelor + master degree*), desde que possuíssem os tais cinco anos de experiência profissional após a obtenção do título. A partir do momento em que os formados com uma licenciatura e mestrado em Conservação e Restauro pós-Bolonha começassem a concluir os cinco anos de experiência profissional, seriam naturalmente incluídos também.

Ao abrigo do n.º 3 do artigo 18º do mesmo diploma, apenas deveriam constar os bacharéis em Conservação e Restauro que tenham iniciado a sua formação até 1998, tanto em Portugal como no estrangeiro, bem como os sessenta e seis técnicos que obtiveram equivalência a bacharelato [15, 29] ao abrigo do D.L. n.º 431/89 [16].

Os licenciados pré-Bolonha em Conservação e Restauro pela Universidade Católica Portuguesa encontram-se numa situação ambígua. Como esta licenciatura, iniciada em 2002, apenas tinha quatro anos lectivos, estes licenciados não verificam as condições estabelecidas no n.º 1 do artigo 18º deste diploma. Embora esta licenciatura não estivesse de acordo com as indicações europeias sobre a formação em Conservação e Restauro, não há razão legal para não considerar também estes licenciados, ao abrigo do n.º 3 do artigo 18º. Por um lado, o *The Document of Pavia (1997)* recomendava apenas que a formação em Conservação e Restauro fosse ministrada “at university level” [36]. Por outro lado, porém, esse aspecto foi clarificado através do *ENCoRE Clarification Paper (2001)*, segundo o qual “the overall length of study for entry into the profession or to continue to doctorate level should be five years” [37]. Esta recomendação viria a ser reafirmada no *E.C.C.O. - ENCoRE Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession (2003)* [3] e do *E.C.C.O. Professional Guidelines III Basic Requirements*

for *Education in Conservation-Restoration* (2004) [38]. Além disso, o *International Council of Museums-Committee for Conservation* (ICOM-CC) (1984) [39] recomendava que os cursos deviam ter um estágio final (ponto 5.4), característica que este não tinha.

Através deste texto, procuramos dar um contributo positivo para uma melhor salvaguarda do património cultural, a organização do meio da Conservação e Restauro e a defesa do papel do Conservador-restaurador, propondo de um modo construtivo uma medida extremamente simples, económica e altamente eficaz. Basta agora haver interesse, vontade e coragem para concretizá-la.

■ Agradecimentos

O autor manifesta o seu sincero reconhecimento aos seus colegas Francine Oliveira, Carmen Almada, Ana Calvo, Elsa Murta, Rosa Vieira, Paula Menino Homem, Frederico Henriques, Leonor Loureiro, Ricardo Triães, Rui Bordalo, Augusta Lima e Eva Raquel, pela colaboração e informações prestadas.

■ Referências

- 1 Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, *Diário da República*, I Série-A, **209** (2001) 5808 - 5829.
- 2 Decreto-Lei n.º 140/2009, de 15 de Junho, *Diário da República*, 1.ª Série, **113** (2009) 3653 - 3659.
- 3 *E.C.C.O.-ENCoRE Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession* (2003), http://www.encore-edu.org/encore/encore_docs/ECCO-ENCoRE.pdf (acesso em 7-12-2010).
- 4 *Declaração de Bolonha* (1999), http://www.dges.mctes.pt/NR/rdonlyres/F9136466-2163-4BE3-AF08-C0C0FC1FF805/394/Declaracao_Bolonha_portugues.pdf (acesso em 7-12-2010).
- 5 Decreto-Lei n.º 46758/65, de 18 de Dezembro, *Diário da República*, I Série, **286** (1965) 1696 - 1705.
- 6 Decreto-Lei n.º 383/80, de 19 de Setembro, *Diário da República*, I Série, **217** (1980) 2794 - 2797.
- 7 Decreto-Lei n.º 245/80, de 22 de Julho, *Diário da República*, I Série, **167** (1980) 1800 - 1804.
- 8 Portaria n.º 604 /80, de 13 de Setembro, *Diário da República*, I Série, **212** (1980) 2633 - 2634.
- 9 Portaria n.º 605 /80, de 13 de Setembro, *Diário da República*, I Série, **212** (1980) 2634.
- 10 Portaria n.º 676/80, de 18 de Setembro, *Diário da República*, I Série, **216** (1980) 2768 - 2769.
- 11 Portaria n.º 679/80, de 19 de Setembro, *Diário da República*, I Série, **217** (1980) 2799 - 2800.
- 12 Portaria n.º 862/80, de 23 de Outubro, *Diário da República*, I Série, **246** (1980) 3570.
- 13 Portaria n.º 681/80, de 19 de Setembro, *Diário da República*, I Série, **217** (1980) 2800 - 2801.
- 14 Magalhães, I. R., «O IJF/IPCR e a Formação», in actas *4º Encontro do IPCR – A História, a Formação e as Boas Práticas em Conservação e Restauro*, IPCR, Lisboa (2005).
- 15 Aviso do Instituto Português do Património Cultural, de 13 de Outubro, *Diário da República*, **258**, II Série (9 de Novembro de 1983) 9282 - 9283.
- 16 Decreto-Lei n.º 431/89, de 16 de Dezembro, *Diário da República*, I Série, **288** (1989) 5439 - 5441.
- 17 Portaria n.º 1182/90, de 5 de Dezembro, *Diário da República*, I Série, **280** (1990) 4982 - 4982.
- 18 Decreto-Lei n.º 356/99, de 11 de Setembro, *Diário da República*, I Série-A, **213** (1999) 6276.
- 19 Despacho n.º 6462/98, *Diário da República*, II Série, **92** (20 de Abril de 1998) 5202 - 5203.
- 20 Escritura da constituição da Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal –ARP, a 28 de Junho de 1995, exarada a fls. 78 e seguintes do livro das notas para escrituras diversas n.º 132-H do Cartório Notarial de Queluz. *Diário da República*, III Série, **216** (18 de Setembro de 1995) 17905.
- 21 Portaria n.º 343/90, de 7 de Maio, *Diário da República*, I Série, **104** (1990) 2118 - 2219.
- 22 Portaria n.º 623/89, de 5 de Agosto, *Diário da República*, I Série, **179** (1989) 3141.
- 23 Despacho n.º 12267/99, *Diário da República*, II Série, **147** (26 de Junho de 1999) 9215 - 9216.
- 24 Portaria n.º 524/99, de 21 de Julho, *Diário da República*, I Série-B, **168**, (1999) 4500 - 4504.
- 25 Portaria n.º 413-E/98, de 17 de Julho, *Diário da República*-3º Suplemento, I Série-B, **163** (1998) 3470-(12) - 3470-(24).
- 26 Decreto-Lei n.º 96/96, de 17 de Julho, *Diário da República*, I Série-A, **164** (1996) 1990 - 1991.
- 27 Despacho n.º 12268/99, *Diário da República*, II Série, **147** (26 de Junho de 1999) 9216 - 9217.
- 28 http://www.imc-ip.pt/pt-PT/conservacao_restaurao/estrategias_intervencao/ContentDetail.aspx (acesso em 29-12-2010)
- 29 Aviso do Instituto Português do Património Cultural, de 4 de Março, *Diário da República*, **173**, II Série (30 de Julho de 1987) 9436.
- 30 Portaria n.º 628/84, de 23 de Agosto, *Diário da República*, I Série, **195** (1984) 2591 - 2592.
- 31 Despacho Conjunto da SEC/SEES, de 15 de Abril, *Diário da República*, II Série, **100** (2 de Maio de 1990) 4617.
- 32 Despacho Conjunto 13-A/ME/MC/97 de 8 de Janeiro. *Diário da República*, II Série, **34** (10 de Fevereiro de 1997) 1726.
- 33 Decreto-Lei n.º 25/87, de 13 de Janeiro, *Diário da República*, I Série, **10**, (1987) 172-173.

- 34 *Portal dos Contratos Públicos*; <http://www.base.gov.pt/searchcenter/Paginas/Results.aspx?k=restauro&s=Ajustes+Directos> (acesso em 21-12-2010).
- 35 Portaria n.º 377/2007, de 30 de Março, *Diário da República*, 1ª Série, **64** (2007) 2024 - 2028.
- 36 *The Document of Pavia*, Pavia (1997); <http://www.encore-edu.org/encore/DesktopDefault.aspx?tabindex=1&tabid=188> (acesso em 30-12-2010).
- 37 *ENCoRE Clarification Paper, ENCoRE, Munich* (2001); <http://www.encore-edu.org/encore/encoredocs/cp.pdf>
- 38 *E.C.C.O. Professional Guidelines III Basic Requirements for Education in Conservation-Restoration*, E.C.C.O., Brussels (2004); <http://www.encore-edu.org/encore/DesktopDefault.aspx?tabindex=1&tabid=172> (acesso em 30-12-2010).
- 39 International Council of Museums-Committee for Conservation Code of Ethics, Copenhagen (1984); <http://www.encore-edu.org/encore/DesktopDefault.aspx?tabindex=1&tabid=191> (acesso em 30-12-2010).

Recebido: 14 de Janeiro de 2011

Versão revista: 19 de Fevereiro de 2011

Aceite: 28 de Março de 2011

Um Escudo Azul para a salvaguarda do património cultural em perigo

A Blue Schield to safeguard cultural heritage at risk

Isabel Raposo de Magalhães
Secretária de Estado da Cultura
magalhaes.isabel@gmail.com

■ Introdução

Durante a última década, mais de 4.000 catástrofes naturais semearam morte, desolação, destruição e prejuízos incalculáveis. Os terramotos de Haiti, Japão, Chile, Taiwan, Sumatra; as tremendas inundações no Brasil, Peru, China, Índia, Paquistão, México; as tempestades que assolaram a Madeira, França, Espanha, Bélgica, Alemanha; as erupções vulcânicas da Islândia e Java; os incêndios (incluídos nos riscos antrópicos, tanto os de origem criminosa como técnica) em Portugal, Rússia, Austrália; a explosão da plataforma petrolífera no Golfo do México..., fizeram de 2010 um “anno horribilis” em termos de vidas humanas e perdas patrimoniais.

Não é por acaso que se multiplicaram iniciativas internacionais nos mais variados campos e que a Assembleia Geral das Nações Unidas, no primeiro Dia Internacional para a Redução de Catástrofes celebrado no passado dia 8 de Outubro (criado por deliberação da 66.ª sessão plenária a 21 de Dezembro de 2009), veio alertar para que a redução de riscos é um problema (premente) de todos, que requer a participação e o empenho de governos, de organizações da sociedade civil e de redes de profissionais. Também a UNESCO editou em Junho de 2010, em versão informática, o manual *Managing Disaster Risks for World Heritage* [1].

Para antecipar, para salvar, para reconstruir de forma eficaz é fundamental colaborar. Colaborar com as estruturas governamentais de salvamento, com as estruturas patrimoniais, com as instâncias nacionais e internacionais vocacionadas para a salvaguarda do património. Neste contexto insere-se a actuação do Comité Internacional do Escudo Azul.

■ Património, riscos e ordenamento do território

“O maior, o pior, o mais devastador da história. Este ano, vimos muitas vezes estas palavras nas manchetes dos jornais. Foram utilizadas em relação a terramotos, enchentes, furacões e incêndios florestais, bem como às perdas de vidas humanas e de bens materiais. É muito provável que voltemos a usá-las nos próximos anos, já que as mudanças climáticas se acentuam e os riscos se multiplicam. Para complicar mais o panorama, não foram somente os regimes meteorológicos que mudaram: as sociedades humanas também mudaram. Urbanizaram-se. Os terramotos, enchentes e tempestades que foram devastadores no passado serão ainda mais ainda, num mundo cada vez mais urbanizado.” Excerto da mensagem de Ban Ki-moon, Secretário-Geral da ONU, proferida no Dia Internacional para a Redução de Catástrofes, a 13 de Outubro de 2010 [2].

Património, riscos e ordenamento do território: três pontos de um triângulo estratégico que é fundamental ter em consideração, obrigando-nos a reflectir sobre o passado e a planear melhor o futuro. De facto, um desastre/catástrofe espelha muitas vezes o resultado de decisões anteriores, individuais ou colectivas, bem como de muitas omissões. Construir em leitos de cheias, em zonas de deslizamentos de terrenos ou, ainda, impermeabilizando solos, provocarão seguramente problemas acrescidos, no futuro, aos bens culturais à nossa guarda.

Planeamento, prevenção e cooperação são, pois, palavras-chave que dão expressão real à equação custo/benefício/eficácia e, sobretudo, poderão contrariar a inevitabilidade de uma maior exposição a riscos se traduzir numa

vulnerabilidade acrescida. A título de exemplo, salienta-se o facto de o Chile ter implementado com o apoio do ICCROM, e após o grande terramoto sofrido em 1985, um programa de formação sobre preservação de colecções. O sismo de Fevereiro de 2010, infelizmente muito severo em termos de vidas humanas e destruição, afectou o património num grau muito menor do que seria expectável graças a esse investimento feito na prevenção [3].

Também o Japão após o devastador sismo de Kobe (1995) reforçou as medidas de prevenção, os requisitos técnicos de construção, a preparação de autoridades e civis para uma resposta mais eficaz a uma eventual catástrofe futura, face ao elevadíssimo risco sísmico do país.

■ Resposta a catástrofes: organizações internacionais

O grande tema de reflexão da UNESCO e das ONG ligadas à salvaguarda do Património centra-se nas alterações climáticas e na forma como poderão vir a afectar os bens culturais. Multiplicam-se reuniões a nível mundial sobre prevenção de catástrofes. Em 2005, a Conferência Mundial sobre a Redução de Desastres, realizada em Hyogo (Japão), definia cinco eixos estratégicos de actuação: político (assumir a redução de riscos como uma prioridade através da criação de plataformas nacionais, introduzindo legislação específica e a sua integração nas políticas de desenvolvimento e planificação); científico (identificar, avaliar, monitorizar os riscos e otimizar sistemas de aviso prévio); social (desenvolver uma cultura de segurança e “resiliência”); vulnerabilidades (reduzir os factores de risco); emergência (reforçar a implementação de programas de emergência e de resposta efectiva em todos os níveis).

No seio da Nações Unidas, a International Strategy for Disaster Reduction erigiu como lema para o século XXI: “A Safer World”. Pretende englobar a mitigação de riscos, a sensibilização e envolvimento dos cidadãos, governos e autoridades e, ainda, o aperfeiçoamento de dispositivos de aviso prévio [4]. É interessante verificar o número de publicações que disponibilizou no seu site, só em 2010 [5-7], focando a análise de riscos (prevenção), a avaliação do perigo (medidas de emergência) e a gestão da crise (mitigação e recuperação).

Também o ICCROM direccionou os seus programas

de formação em 2010 para a resposta à situação de catástrofe natural no Haiti [8] (preparando os técnicos das instituições afectadas para a recuperação das suas colecções) e para a resposta a situações inerentes a conflitos [9], porque o enfoque, o “approach” e as circunstâncias são necessariamente diferentes.

Estas questões dos conflitos armados, do saque e depredação que acarretam, são, há décadas, preocupações constantes das instituições internacionais com responsabilidades na área do Património. Esta é a génese do Escudo Azul.

■ O comité internacional do Escudo Azul

As suas origens remontam aos difíceis anos do pós-guerra. Anos de reconstrução e de reconciliação em que se sonhou criar um mundo melhor, aprendendo com os erros do passado. Assim, e por iniciativa da Holanda, a UNESCO organizou uma Conferência intergovernamental em Haia, no ano de 1954.

A Convenção de Haia surge, de facto, na sequência da destruição e espoliação massiva de bens culturais ocorridas na Segunda Guerra Mundial. A amplitude desse fenómeno chocou de tal forma a comunidade internacional que a fez reagir tomando medidas para tentar impedir situações de perda de tesouros artísticos e históricos no futuro.

Trata-se do primeiro tratado internacional de vocação mundial focado na protecção do património cultural em caso de conflito armado e apresenta, para a época, uma visão alargada de bens culturais, uma vez que fala de monumentos, de sítios arqueológicos, de obras de arte, manuscritos, livros e outros objectos de interesse artístico, histórico, arqueológico, bem como de colecções científicas de toda a natureza, independentemente da sua origem ou propriedade.

Os Estados aderentes acordaram em tomar medidas para diminuir os efeitos destrutivos e as consequências nefastas de guerras e conflitos sobre o património e tomar medidas preventivas para o proteger não só em tempos de guerra (quando normalmente já é tarde demais) mas também em tempos de paz, através de um conjunto de resoluções:

- respeitar e salvaguardar os bens culturais durante os conflitos, sejam eles de carácter local ou internacional;

- registar os de maior importância numa listagem internacional, fazendo-os beneficiar de uma protecção especial, assinalando-os com um símbolo (um Escudo Azul) criado para o efeito. Em Viena, Praga, Budapeste, Haia e muitas outras cidades do centro e leste europeus vê-se, à entrada de alguns museus e monumentos, placas com essa indicação;

- criar unidades especiais nas forças armadas que se responsabilizam pela protecção do património (caso da Holanda, Estados Unidos ou Polónia).

O protocolo inicial abordava ainda a exportação ilícita de bens culturais de territórios ocupados, obrigando à sua devolução, e excluindo-os das listas de indemnizações e compensações de guerra. Foi, até à data, assinado por 123 Estados, tendo Portugal aderido em Fevereiro de 2005, enquanto a França o fez em 1957, o Brasil em 1958 e a Espanha em 1992, a título de exemplo.

No final dos anos 80 e durante a década de 90, assistimos a um tipo diferente de conflitos, com as guerras das antigas Jugoslávia e União Soviética e, posteriormente, do Afeganistão e Irão: guerras internas que escolhem muitas vezes por alvos os símbolos e testemunhos culturais e religiosos de algumas etnias e povos, privando-os da sua história, do seu passado e da sua herança cultural.

Foi, pois, necessário rever esta Convenção (que funcionava em termos de direito internacional apenas entre Estados) acrescentando um segundo protocolo em 1999, até ao presente assinado por 58 países (Portugal ainda não o fez...). Para além de reforçar as medidas de protecção, este protocolo introduz sanções e responsabilidades criminais. Por outro lado, reconhece o Comité Internacional do Escudo Azul como instância consultiva.

O símbolo do escudo azul, escolhido pela Convenção de Haia, foi retomado em 1996 pelas quatro entidades fundadoras que representam os arquivos, os museus, os monumentos e sítios e as bibliotecas (o International Council on Archives - ICA; o International Council of Museums - ICOM; o International Council on Monuments and Sites - ICOMOS; e a International Federation of Library Associations and Institutions - IFLA) para criar o Comité Internacional do Escudo Azul, um organismo internacional não governamental que pretende representar o papel da Cruz Vermelha no domínio cultural [10].

Em 2005 juntou-se o Conselho Coordenador da Associação dos Arquivos Audiovisuais, o que demonstra a importância crescente destes novos patrimónios.

O Escudo Azul agrupa profissionais voluntários das instituições patrimoniais e dos organismos da protecção civil, sendo um autêntico viveiro de especialistas susceptíveis de sensibilizar, aconselhar e de intervir rapidamente em situações de risco e de emergência despoletados por catástrofes naturais ou guerras.

Os seus objectivos dão especial ênfase à prevenção de riscos, à formação de especialistas em gestão de situações de emergência, bem como à elaboração de normas no âmbito da prevenção e protecção de acervos e colecções patrimoniais, num espírito de entreatajuda e colaboração internacional.

Por outro lado, as suas ligações privilegiadas a organizações como a Cruz Vermelha Internacional, a UNESCO, o ICCROM ou o Banco Mundial, permitem-lhe congregar esforços e facilitar a ajuda internacional em situações de emergência, recorrendo a programas de financiamento para a reconstrução e o desenvolvimento, conseguindo desbloquear verbas e auxílios de que há inúmeros exemplos desde a China à Sérvia, Republica Checa, Sri Lanka, Bósnia, Iraque, Louisiana ou, mais recentemente, Gaza, Itália e Colónia. Muitos dos seus apelos e tomadas de posição relativamente a catástrofes, conflitos e saques têm tido repercussão, funcionando como alerta e incentivo à resposta internacional (faixa de Gaza, Timor, Haiti...).

Sendo essencial que iniciativas internacionais desta natureza tenham eco nos diversos países, a pouco e pouco foram sendo criados, ou estão em fase de constituição, comités nacionais.

Adoptando os princípios definidos na Carta de Estrasburgo (independência, neutralidade, profissionalismo, voluntariado, respeito pela identidade e diversidade culturais e actuação conjunta), estes comités nacionais reúnem profissionais de horizontes e formações variadas, permitindo uma troca de experiências e de informação, a possibilidade de trabalhar “no terreno”, na proximidade das colecções a proteger, beneficiando de uma vasta rede internacional de apoio. Permite ainda uma colaboração activa e próxima entre os serviços de segurança (bombeiros, protecção civil e forças de segurança) e os especialistas do património.

Oficialmente reconhecido em Maio de 2010, o mais recente comité foi criado no Haiti, no âmbito do esforço nacional para recuperar e proteger o património afectado pelo sismo. Assim existem actualmente Comités oficiais em 19 países: Austrália, Áustria, Bélgica,

Benim, Chile, Cuba, Estados Unidos da América, França, Haiti, Holanda, Israel, Itália, Macedónia, Madagáscar, Noruega, Polónia, Reino Unido e Irlanda, República Checa e Senegal.

Encontram-se em fase de formação 18 comités nacionais: Argentina, Azerbaijão, Bolívia, Brasil, Canadá, Colômbia, Coreia do Sul, Eslovénia, Hungria, Índia, Indonésia, Luxemburgo, México, Palestina, Peru, Rússia, Suíça e Venezuela.

Estes números obedecem a uma certa flutuação, conforme os sites consultados e a data de consulta. Possivelmente correspondem a oscilações na actividade desses comités nacionais [10].

Gostaria de destacar algumas iniciativas importantes do Escudo Azul francês, um dos mais activos e também o que melhor conheço, fruto de plataformas de cooperação estabelecidas, nomeadamente através do programa comunitário NOE, Património e Prevenção de Riscos Naturais, que em Portugal foi coordenado pela região Norte, e com o qual tive o gosto de colaborar.

Uma das mais significativas, o programa “Mémoire des Sinistres” (memória das catástrofes), deu início a um trabalho de levantamento sistemático de catástrofes sobre o Património a nível europeu, tendo em vista a organização de uma base de dados que possa fornecer dados estatísticos (frequência, tipologia, características, efeitos...) indispensáveis para a implementação de uma verdadeira política de prevenção.

Este aspecto da adopção de medidas de prevenção é algo de fundamental em que as instituições detentoras de acervos e colecções patrimoniais investem actualmente. A título de exemplo, citaria o Museu arqueológico de Olímpia que, face ao recorrente risco sísmico da ilha adquiriu um expositor preparado para resistir às ondas vibratórias para proteger um dos seus ex-libris, a escultura do Hermes de Praxíteles.

Outra iniciativa, desenvolvida pelo comité francês do Escudo Azul, foi apoiar a implementação de planos de segurança (prevenção e emergência) nas instituições patrimoniais, museus, bibliotecas e arquivos. Trata-se de um plano que compreende a avaliação e gestão de riscos (considerando o seu impacto imediato e consequências futuras) e a definição de medidas de prevenção a tomar de forma a neutralizar os seus efeitos; a determinação da amplitude dos estragos prováveis e a programação da recuperação de acervos e colecções. A este respeito, o

“Building an Emergency Plan: A Guide for Museums and Other Cultural Institutions”, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1999, de Valerie Dorge e Sharon Jones continua a ser uma referência clássica.

O comité francês do Escudo Azul desenvolve ainda (enquanto parte integrante dos planos de segurança) acções de sensibilização e de formação: seminários, workshops, cursos, para consciencializar e preparar as instituições patrimoniais para se dotarem de mecanismos de prevenção e resposta adequados a situações de crise ou catástrofe. Formação que deve abranger simultaneamente os profissionais da protecção civil, nomeadamente os bombeiros, para que os meios de acção e de intervenção sejam adequados à realidade destas instituições.

Consciente desta realidade, o ex-Instituto Português de Conservação e Restauro – IPCR -, em parceria com a Fundação Oriente, organizou, em Fevereiro de 2006, o primeiro encontro sobre “Planos de Prevenção e Emergência para Museus, Bibliotecas, Arquivos e Monumentos”, onde profissionais dos institutos patrimoniais e da protecção civil e especialistas de riscos partilharam conhecimentos e experiências, no auditório da Biblioteca Nacional.

Uma última iniciativa do Escudo Azul francês que gostaria de destacar foi a elaboração de normas consubstanciadas em textos e manuais e a sua publicação. É interessante verificar que este movimento de criação de normativos começou no meio das bibliotecas e arquivos pela fragilidade e vulnerabilidade dos seus acervos e também porque as inundações catastróficas na Europa central e do leste se tornaram recorrentes na última década, afectando seriamente o património destas instituições. Assim, a International Federation of Library Associations and Institutions desde muito cedo tratou a questão da prevenção de riscos em inúmeros artigos da sua revista *International Preservation News* e publicou, em 2006, o *IFLA Preparedness and Planning Brief Manual*, uma edição trilingue (inglês, francês e espanhol) [10].

Entre nós, também a Biblioteca Nacional foi a instituição pioneira na tradução para português de textos técnicos sobre o tema.

Para otimizar a actuação dos vários comités, foi criada, por iniciativa da Holanda, em Dezembro de 2008, a Associação dos Comités Nacionais do Escudo Azul – ANCBS – sediada simbolicamente em Haia [11].

Uma das suas primeiras iniciativas foi organizar uma missão a Colónia para apoiar a recuperação do acervo do Arquivo Histórico: 60 profissionais voluntários, vindos de França, Bélgica, Holanda, Reino Unido, Suécia e Suíça, conseguiram tratar, entre Abril e Agosto de 2009, documentos que em estante ocupam 2 km.

Em 2010, a resposta da ANCBS ao sismo de Haiti foi imediata e cobriu várias vertentes: avaliação de estragos nas bibliotecas, arquivos, museus e monumentos (o relatório pode ser consultado no seu site [12]); circulação da informação, cooperação com a UNESCO no comité de coordenação internacional; pedido de voluntários em todos os domínios (inscreveram-se mais de 700); colaboração na criação de um centro para a recuperação do património afectado... Simbolicamente, uma das primeiras medidas, já no terreno, foi “marcar” com o símbolo do Escudo Azul os edifícios a preservar e recuperar.

■ Um comité nacional em Portugal?

Citando Marie Thérèse Varlamoff, durante muitos anos uma das principais responsáveis do Escudo Azul francês, “as we have been advising for years now, the best solution for us as librarian, archivists, curators or conservationists is to join efforts in advocating the creation of national Blue Shield committees whose initial tasks are to: document disasters, inform people of possible risks, take preventive measures, implement and update disaster plans, get ready to react in case of emergency and finally build strategies to recover. Risk consciousness will not avoid disasters but it is by far the best defense that we have to oppose ill will, evil or fatality” [13].

Em Janeiro de 2006, numa reunião que decorreu no Museu Nacional dos Coches, representantes nacionais das quatro entidades fundadoras (ICOM, ICOMOS, ICA e IFLA) e representantes da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, do Instituto Português dos Museus, do Instituto Português do Património Arquitectónico e do IPCR (por iniciativa deste) decidiram propor ao Comité Internacional a criação de um Comité Português.

Em virtude das várias reestruturações dos organismos do Ministério da Cultura e também das mudanças de direcção nacional dos organismos que representam as entidades fundadoras, o processo parou e ainda não foi

possível reunir o consenso de todos para o retomar.

No entanto, era fundamental propiciar uma outra oportunidade. Por representar o paradigma desta nova mentalidade de abertura, de partilha de saberes e experiências, de maior envolvimento e responsabilidade da sociedade civil e de actuação transversal no património cultural, que se pretende implementar, pela sua capacidade de mobilização e inter-ajuda e pelo eco internacional das suas iniciativas e tomadas de posição, seria uma mais-valia para o país a criação de um comité nacional do Escudo Azul.

Poderia ainda constituir uma plataforma de cooperação mútua acrescida entre os Países Lusófonos, no sentido da coordenação de estruturas, da formação de técnicos, produção e tradução de manuais, contribuindo para a salvaguarda de uma herança cultural comum.

Fica o desafio.

■ Referências

- 1 *Managing Disaster Risks for World Heritage*, UNESCO, Paris (2010), <http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-630-1.pdf> (acedido em 23 de Fevereiro de 2011).
- 2 Ki-moon, B., *Dia Internacional para a Redução de Catástrofes – 13 de outubro de 2010*, <http://www.unicrio.org.br/dia-internacional-para-a-reducao-de-catastrofes-%e2%80%93-13-de-outubro-de-2010/> (acedido a 8 de Novembro de 2010).
- 3 Representante chilena no Conselho do ICCROM, reunião de Novembro de 2010.
- 4 *A Safer World in the 21st Century: Disaster and Risk Reduction. IDNDR Programme Forum, Geneva, July 1999*, http://www.unisdr.org/eng/about_isdr/bd-safer-world-eng.htm (acedido em 8 de Novembro de 2010).
- 5 *Natural Hazards, Unnatural Disasters. The economics of Effective Prevention*, The International Bank for Reconstruction and Development - The World Bank, Washington (2010), <http://www.unisdr.org/publications/v.php?id=15136> (acedido em 23 de Fevereiro de 2011).
- 6 *Disaster Risk Reduction: An Instrument for Achieving Millenium Development Goals*, IPU - UNISDR, Genève (2010), <http://www.unisdr.org/publications/v.php?id=15711> (acedido em 23 de Fevereiro de 2011).
- 7 *Emerging Challenges for Early Warning Systems in Context of Climate Change and Urbanization*, Humanitarian and Development Network, Coppet (2010), <http://www.unisdr.org/publications/v.php?id=15689> (acedido em 23 de Fevereiro de 2011).
- 8 *First Aid to Cultural Heritage in Haiti. 23 August – 10 September 2010*,

- http://www.iccrom.org/eng/news_en/2010_en/events_en/09_21courseFirstAidHTI_en.shtml (acedido em 24 de Fevereiro de 2011).
- 9 *International Course on First Aid to Cultural Heritage in Times of Conflict (FAC10)*. 17 September – 29 October 2010, http://www.iccrom.org/eng/news_en/2010_en/events_en/10_14courseFAC10update_en.shtml (acedido em 24 de Fevereiro de 2011).
 - 10 McIlwaine, J., *IFLA Disaster Preparedness and Planning: A Brief Manual*, IFLA-PAC, Paris (2006), <http://archive.ifla.org/VI/4/news/ipi6-en.pdf> (acedido em 24 de Fevereiro de 2011).
 - 11 *Blue Shield*, http://www.ancbs.org/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=23 (acedido em 10 de Novembro de 2010).
 - 12 *Blue Shield Actions for Safeguarding Heritage in Haiti*, http://www.blueshield-international.org/images/pressreleases/22-03-2010_blueshield_pressrelease_haiti_en.pdf (acedido em 10 de Novembro de 2010).
 - 13 Varlamoff, M. T., 'Editorial', *International Preservation News* **26** (2001) 2.

Recebido: 3 de Março de 2011

Versão revista: 11 de Abril de 2011

Aceite: 11 de Abril de 2011

Normas de Colaboração e Instruções para os Autores

Âmbito da revista

A revista *Conservar Património* é uma revista científica que pretende publicar semestralmente estudos relacionados com a conservação e restauro, nas suas várias modalidades e perspectivas, e estudos sobre a materialidade das obras que constituem o património cultural provenientes de disciplinas como a história da arte, a arqueologia, a museologia, a química, a física, a biologia ou outras.

A revista é publicada pela Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal (ARP), mas os autores não têm que ter qualquer ligação a esta associação. A revista agradece todas as colaborações que espontaneamente lhe sejam enviadas desde que se enquadrem nos seus interesses e estejam de acordo com os padrões de qualidade que pretende manter. Embora estas colaborações não solicitadas constituam o essencial de cada número, a Direcção e o Conselho Editorial podem dirigir convites de colaboração a autores com excepcional currículo nas áreas de interesse da revista.

As colaborações submetidas para publicação devem ser inéditas e, portanto, não devem ter sido previamente publicadas ou estar a aguardar publicação noutra local.

Tipos de colaboração

A revista tem diversas secções, conforme a natureza e o fôlego das contribuições, designadamente as seguintes:

– *Artigos*, para as contribuições mais importantes, que podem dar conta de tratamentos de conservação efectuados com recurso a estudos envolvendo outras disciplinas, apresentar estudos realizados sem qualquer relação com intervenções de conservação e restauro ou constituir artigos de revisão sobre os materiais, as técnicas, a história ou as intervenções de conservação;

– *Intervenções*, onde são apresentadas intervenções de conservação realizadas sem o recurso a estudos laboratoriais ou outros;

– *Notas*, secção dedicada à divulgação de textos de temática semelhante à dos artigos e das intervenções, mas com menor dimensão;

– *Opiniões*, onde são divulgadas opiniões pessoais, devidamente justificadas, sobre os diversos aspectos envolvidos na conservação, bem como notícias ou recensões sobre outras publicações ou acontecimentos relevantes. São incluídas aqui contribuições recebidas na forma de carta, bem como comentários a outras contribuições publicadas na revista.

Avaliação

Todas as colaborações não convidadas submetidas para publicação são alvo de uma primeira avaliação de natureza geral por parte da Direcção com vista à determinação do seu interesse e da sua adequação à revista. Após parecer favorável, são sujeitas a avaliação anónima por pares (*peer reviewing*). Sempre que possível, nessa avaliação participarão membros do Conselho Editorial. As colaborações convidadas não estão sujeitas a este processo. As colaborações destinadas à secção de *Opiniões* podem passar apenas pela avaliação da Direcção.

Em qualquer caso, a opinião dos autores não traduz necessariamente a opinião da ARP ou da Direcção ou do Conselho Editorial da revista e são os autores os únicos responsáveis pelas opiniões manifestadas, mesmo nas situações em que são sugeridas modificações aos textos inicialmente submetidos.

Idiomas

Embora a revista privilegie a utilização da língua portuguesa, poderão igualmente ser publicadas contribuições noutros idiomas, designadamente, inglês, francês ou espanhol. Os textos destinados às secções de *Artigos*, *Intervenções* e *Notas* devem ter título e resumo em português

e inglês e, se forem escritos noutra idioma, também devem ser acompanhados de título e resumo nesse mesmo idioma

Organização dos manuscritos

Excepto os textos destinados à secção de *Opiniões*, a organização de qualquer contribuição deve obedecer à seguinte estrutura geral: título no idioma do texto, em português e em inglês, nomes dos autores e instituição, organização ou empresa a que pertencem e respectivos contactos, resumo, palavras-chave, texto, agradecimentos, referências bibliográficas, tabelas e figuras. Os textos destinados à secção de *Opiniões*, além do título no idioma do texto, deverão ter o título em português e em inglês.

Cada resumo não deve ultrapassar as 300 palavras e deve funcionar como um pequeno texto autónomo sem remeter para o texto principal. Deve haver resumos em português, em inglês e no idioma original do texto, se o mesmo for diferente daqueles. As palavras-chave, até um máximo de cinco, devem ser apresentadas da mesma forma, isto é, em português, em inglês e no idioma original do texto.

Os textos, sobretudo os de maiores dimensões, devem estar divididos em secções e subsecções, de acordo com o seu conteúdo. Em princípio, as secções e subsecções não devem ser numeradas.

Os textos devem ser cuidadosamente revistos tendo em atenção a correcção ortográfica e gramatical. As notas de rodapé devem ser evitadas e as referências à bibliografia devem ser feitas através de números entre parêntesis rectos.

Podem ser utilizadas tabelas e figuras, devendo usar-se esta última designação e não as de imagem, foto, fotografia, ilustração, esquema ou outra. Todas as tabelas e figuras devem estar referenciados no texto através dos respectivos números. Devem ser colocadas no final, cada uma numa folha diferente, e ser acompanhadas das respectivas legendas. Os autores devem obter as permissões necessárias para a utilização de figuras ou outros materiais sujeitos a *copyright*. Deve-se ter presente que, a não ser em casos especiais, a impressão é feita a uma cor. No entanto, é possível disponibilizar livremente na internet cópia a cores das figuras.

A bibliografia referenciada deve ser apresentada no

final do manuscrito através de lista numerada de acordo com o local de citação no texto e com o formato adiante apresentado.

Referências bibliográficas

As referências bibliográficas finais, no essencial, devem ser feitas de acordo com o modelo adoptado pela revista *Studies in Conservation*, a qual deve ser consultada em caso de dúvidas (<http://www.iiconservation.org/publications/scguide.php>). Como exemplos, e para a resolução de dúvidas a respeito das referências bibliográficas (bem como de outros aspectos formais), sugere-se também a consulta de artigos já publicados na revista *Conservar Património*.

De seguida indicam-se os formatos para as situações mais comuns:

Livro:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios; Apelido, Iniciais dos nomes próprios, *Título*, edição [se não for a 1.^a], Editora, Local (data).

Exemplo: Bomford, D.; Dunkerton, J.; Gordon, D.; Roy, A., *Art in the Making. Italian Painting Before 1400*, National Gallery, London (1989).

Exemplo: Galeria de Pintura do Rei D. Luís, *Dar Futuro ao Passado*, IPPAR, Lisboa (1993).

Capítulo de livro:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios, 'Título do capítulo', in *Título do Livro*, ed. Iniciais dos nomes próprios e apelido do autor ou organizador do livro, edição [se não for a 1.^a], Editora, Local (data) 1.^a página-última página.

Exemplo: McManus, N. C.; Townsend, J. H., 'Watercolour methods, and materials use in context', in *William Blake. The Painter at Work*, ed. J.H. Townsend, Tate Publishing, London (2003) 61-79.

Artigo de revista:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios, 'Título do artigo', *Revista Volume*(Fascículo) (data) 1.^a página-última página.

Exemplo: Carr, D.J.; Young, C.R.T.; Phenix, A.; Hibberd, R.D., 'Development of a physical model of a typical nineteenth-century English canvas painting', *Studies in Conservation* **48**(3) (2003) 145-154.

Material não publicado:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios, 'Título', tipo de documento, Local (data).

Exemplo: Varley, A.J., 'Statistical image analysis methods for line detection', tese de doutoramento, University of Cambridge (1999).

Internet:

Autor, *Título do site ou do documento*, url (data de acesso).

Exemplo: IIC, *Author's guide: Studies in Conservation*, <http://www.iiconservation.org/publications/scguide.php> (acesso em 15-2-2004).

Submissão das colaborações

Os manuscritos devem ser enviados à Direcção através de *e-mail* ou através de CD. No primeiro caso o envio deve ser feito para o endereço ajcruz@ipt.pt e no segundo para Francisca Figueira, Instituto dos Museus e da Conservação, Rua das Janelas Verdes, 37, 1249-018 Lisboa. Em qualquer um dos casos, deve ser utilizado um ficheiro com um dos seguintes formatos: Microsoft Word (extensão .doc e não .docx) ou *Rich Text Format* (.rtf). As figuras, se existentes, podem estar inseridas nesse documento ou ser fornecidas num formato gráfico (jpeg, gif, bmp, psd, wmf, emf ou cdr, entre outros). De qualquer das formas, as figuras devem ter resolução adequada à publicação.

Embora não seja obrigatório, é vivamente recomendado a utilização de um modelo de documento do Microsoft Word que pode ser obtido no *web site* da ARP (<http://www.arp.org.pt>).

Normas e instruções revistas em 5 de Maio de 2011.