

IGREJA DE S. PEDRO DE MACEDO DE CAVALEIROS – REPOSIÇÃO DE *JESUS FLAGELADO* NO CICLO DA *PAIXÃO*

Lécio da Cruz Leal¹

Lília Pereira da Silva²

Mafalda da Nova Jorge³

Sérgio Rosa Abelha⁴

Resumo

A identificação da imagem *Jesus Flagelado*, separada do ciclo dos *Passos da Paixão* da igreja de S. Pedro, em meados do século XIX, foi feita num conhecido antiquário lisboeta, por um colaborador da Associação “Terras Quentes”.

A descoberta levou a um processo de recuperação e reintegração da peça no conjunto original barroco dos *Passos da Paixão*. Hoje, com a reintegração de *Jesus Flagelado* no conjunto, a leitura e a força originais do conjunto são repostas.

O conjunto escultórico dos *Passos da Paixão* da igreja de São Pedro de Macedo de Cavaleiros é composto por cinco imagens de vulto pleno representando cinco momentos da Paixão, a *Oração de Jesus*, *Jesus Manietado*, *Jesus Flagelado*, *Jesus Entronizado no Lajedo* e *Jesus Morto na Cruz*.

Palavras-Chave: recuperação da *imagem de Jesus Flagelado*; reintegração da imagem no ciclo barroco dos *Passos da Paixão*; Capela da Paixão; Igreja de São Pedro de Macedo de Cavaleiros.

Abstract

The Afflicted Jesus image, separate of the Passion Steps cycle in Saint Peter church, in Macedo de Cavaleiros, in the middle of XIX century, was recently found in antiquary in Lisbon by a collaborator of Associação “Terras Quentes”.

The discovery led to a process of recovery and reintegration in the baroque original group of the Passion Steps. Today, with the reintegration of Jesus Afflicted in the group, the original reading and logic are restituted.

The Saint Peter church sculpture group of the Passion Steps is composed by five images representing five moments of the Passion, Jesus Praying, Tied Hands Jesus, Afflicted Jesus, Enthroned Jesus in Lajedo and Jesus died in the cross.

Key Words: *Afflicted Jesus* image recuperation; reintegration of the image in the Passion Steps baroque cycle; Passion Chapel; Saint Peter church in Macedo de Cavaleiros.

¹ Licenciatura em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigador ATQ. Contacto: lecxll@gmail.com

² Licenciatura em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigadora ATQ. Contacto: liliapereirasilva@gmail.com

³ Licenciatura em Tecnologia de Conservação e Restauro, na vertente de pintura de cavalete e escultura policromada, no Instituto Politécnico de Tomar, Escola Superior de Tecnologia. Conservadora ATQ. Contacto: mafalda.jorge@portugalmail.com

⁴ Licenciatura em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Colaborador ATQ. Contacto: abelha.rosa@gmail.com

“Lançando um passo apressado pelas ruas sempre-a-subir-e-sempre-a-descer de Lisboa, cortando a noite húmida de um Novembro que já ia a meio, com Trás-os-Montes ainda longe da vista, mas sempre gostosamente junto ao coração, lá tentava encontrar o meu caminho por entre as pedras da calçada que me testavam a cada apoio menos calculado; estaquei em frente da Sé, ofegante; tomei a rua que subia, pela esquerda, em direcção à Graça. Nada fazia suspeitar que essa seria a última vez que iniciaria essa rua – Rua... – sem a memória do que se passou a seguir...”

1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA E PROCESSO DE RECUPERAÇÃO

Este bem poderia ser o primeiro parágrafo do relato do episódio perfeitamente casual que levou, recentemente, à identificação de uma peça de escultura seiscentista, barroca, antiga pertença do espólio da igreja de S. Pedro de Macedo de Cavaleiros – *Jesus Flagelado* – peça em falta, desde há largas décadas, no conjunto escultórico da Capela do Passos da Paixão (fig. 3, p. 23).

A identificação foi feita num conhecido antiquário lisboeta, por um colaborador da Associação Terras Quentes, Sérgio Rosa Abelha, enquanto investigador externo do Instituto de História da Arte (IHA) – FLUL e, de imediato, comunicada aos historiadores de arte responsáveis pelo projecto de inventariação do património histórico-artístico do concelho de Macedo de Cavaleiros, em curso e ao abrigo de um protocolo assinado entre a Câmara Municipal de Macedo de Cavaleiros, a Faculdade de Letras, através do IHA e do Departamento de História, a Associação Terras Quentes e, mais recentemente, a Diocese de Bragança-Miranda.

A descoberta accidental que o descritivo anterior sintetiza foi, tão só, o ponto de partida para o esforçado processo de resgate de um dos tesouros perdidos constituintes do património histórico-artístico de Macedo de Cavaleiros. Esforço competente e escrupuloso concretizado em parceria entre o Município, nas pessoas do Presidente, Eng.º Beraldino Pinto, e Vereadores, Eng.^a Sílvia Garcia e Dr. Manuel Cardoso, a Associação Terras Quentes, nas pessoas do Dr. Carlos Mendes e de Maria Belmira Cordeiro Mendes, o IHA, na pessoa do Professor Doutor Vítor Serrão, e a Polícia Judiciária, nas pessoas da Dr.^a Leonor de Sá e da inspectora Teresa Esteves.

2. INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO

O carácter fortuito com que se iniciou todo este processo de recuperação é recorrente. Demasiadas vezes se tropeça em mais um achado, por se não saber que existia... “não estava em inventário”: pudera os inventários não estão feitos! Instrumentos básicos, fundamentais para a segurança, estudo, divulgação e dinamização do património que temos lá “fora cá dentro”, para o progresso do conhecimento, para entendimento e consciência da formatação cultural que nos está anexa. A incúria e a ignorância a isto nos votaram.

A integridade do património histórico-artístico tem de depender, cada vez menos, dos caprichos do acaso e, cada vez mais, de investimentos sérios, coerentes, integrados, inequívocos nascentes de uma dinâmica transversal ao tecido social, que necessitará, num primeiro

momento, do estímulo das entidades oficiais responsáveis a nível da administração central e local.

Ora, a expansão do âmbito do projecto inicial, acordado em 2004, de inventariação do património histórico artístico do Concelho de Macedo de Cavaleiros, para o que será agora – ao abrigo do novo protocolo de colaboração a ser assinado em breve entre a Diocese de Bragança-Miranda, a Câmara Municipal de Macedo de Cavaleiros, a FLUL, através do Departamento de História e do IHA, a Universidade Católica Portuguesa, através da Escola das Artes, Associação Terras Quentes e o Instituto Superior de Polícia Judiciária e Ciências Criminais – o ambicioso novo projecto alargado de inventário, salvaguarda e estudo do património móvel da Diocese de Bragança-Miranda assume-se como mais um passo na construção de sinergias muito eficazes em prol da preservação da integridade do património cultural da diocese. Recurso endógeno, que uma vez estudado, organizado, tornado, ao mesmo tempo, mais seguro e mais acessível ao público local e visitantes, se constituirá potencialmente como elemento motriz privilegiado do desenvolvimento da riqueza socio-económico da região, bem como da diversificação da oferta de turismo de qualidade.

Verdadeiramente, aquele episódio feliz de resgate de património perdido, legítima e justifica, também, o investimento local no acolhimento à actividade de equipas de jovens investigadores nacionais, bem como de investigadores de outras nacionalidades. Com efeito, o estímulo ao trabalho de investigação feito no terreno, dentro dos limites territoriais e administrativos do Concelho levado a cabo por equipas constituídas por investigadores de áreas científicas diversificadas, bem como de naturalidades geográficas diversas, assume-se como um dos meios mais eficazes, a médio/ longo prazo, de protecção, supervisão e divulgação do património histórico-artístico local. Isto, porque quanto maior for essa diversidade de *backgrounds* científicos e geográficos, maior será, no futuro, a área de influência a ser coberta nos circuitos artísticos, academias, feiras de antiguidades, leiloeiras, núcleos museológicos a fim de apreciar filiações, afinidades, pistas de investigação relativas a uma compreensão cada vez maior, mais ampla, integrada e completa das heranças histórico-artísticas transmontanas.

3. PATRIMÓNIO RELIGIOSO, CULTURAL E TURÍSTICO

A complementaridade entre património cultural e turismo, dada a íntima relação entre si, parece ser tão óbvia que nem chegaria a oferecer discussão. Na verdade, um dos factores que tem vindo a ganhar predominância nas indústrias do turismo é, precisamente, a incorporação do património cultural como justificação dos seus objectivos, como elemento legitimador da sua actividade.

Parte-se do princípio que o património constitui, também, um recurso socio-económico, susceptível de ser cultivado, de ser transformado num elemento de progresso, de desenvolvimento local, com potencial valor económico a não ignorar. Onde, as medidas conducentes à sua preservação e adequada utilização devem, não só vir em anexo aos planos directores locais, regionais, nacionais, mas sobretudo começar a fazer parte integrante do núcleo desses mesmos planos.

Nos dias de hoje parece clara a opção, cada vez mais consensual, pela exploração económica do património. Por todo o globo, os países (e as regiões) olham para as suas realidades culturais, histórica, artística, arqueológica, arquitectónica, gastronómica, folclórica, anedótica, etc. como potenciais fontes de riqueza e melhoria das condições de vida das populações autóctones. Este fenómeno ocorre, em termos quantitativos, independentemente do grau de industrialização, alfabetização, consciência cívica e política, e até, da antiguidade histórica de cada nação. Contudo, o peso relativo que este fenómeno tem nas contas do Estado, e de cada um dos cidadãos, varia, muitíssimo, de país para país consoante o grau de dinamismo, diversidade e solidez das suas economias. Outro dos aspectos que varia, consoante o grau de *consciência cívica* e cidadania, de país para país é a qualidade e eficácia com que processam essa exploração, esse aproveitamento económico do património cultural.

O património começa agora, no nosso país, a posicionar-se efectivamente como peça chave nas actuações estratégicas de desenvolvimento territorial, apoio ao crescimento económico e melhoria da qualidade de vida das comunidades. Oferecendo-se, adequadamente, como produto turístico, o património consolida a sua posição como fonte de riqueza e factor de desenvolvimento local.

Por seu turno, a promoção do turismo cultural e uma oferta de ócio e cultura baseada em produtos patrimoniais de qualidade permite o combate ao turismo sazonal, estabilizando o ingresso de riqueza e ocupação laboral.

Assim, o património cultural local tem de ser encarado como recurso endógeno, elemento chave para o futuro dos municípios – com especial relevo para as regiões do interior do país –, instrumento de desenvolvimento, motor de crescimento económico e sector ágil na geração de postos de trabalho.

No contexto ideológico, político e económico dos nossos dias, a riqueza económica gerada por um bem cultural é a sua melhor (talvez até, a sua única) garantia de conservação, na medida em que se o património cultural consolidar o seu estatuto de mais-valia económica, então passará a ser uma realidade atraente do ponto de vista do investimento financeiro, bem como esses rendimentos serão, pelo menos em parte, aplicados na sua conservação. Trata-se, então, de estabelecer um equilíbrio entre património e turismo, evitando a sobrecarga e estabelecendo limitações à exploração, no sentido de não hipotecar o património cultural herdado.

Ao mesmo tempo que estimula o desenvolvimento económico local, a capitalização ecológica e humanizada o património deverá servir de reforço da identidade das comunidades regionais e nacionais, na medida em que estimula a coesão dos seus habitantes na base de uma memória histórica colectiva e de uma consciência, melhor, de um sentimento de pertença a um território e a um grupo demográfico que reconhecem como próprio, como *seu*.

O património pode servir, também, como eficiente instrumento formativo das gerações mais jovens, de transmissão de valores estéticos e humanísticos, bem como de conhecimentos de basilar importância pedagógica e social. O património converter-se-ia assim em instrumento ao serviço do desenvolvimento de uma política cultural e de educação de qualidade que iria muito além da simples oferta de produtos lúdicos ou de entretenimento.

O património cultural precisa de ser preservado, conhecido e valorizado, antes de mais, pelas respectivas comunidades naturais. Paradoxalmente, nem sempre essas comunidades naturais têm consciência da extensão do contexto patrimonial em que se desenvolvem e que vão, elas próprias, acrescentando. É um trabalho por fazer, moroso, complexo, mas eventualmente fecundo.

Neste sentido, apercebemo-nos, claramente, como sai sublinhada a importância fundamental da assinatura do protocolo supracitado de colaboração para o inventário, salvaguarda e estudo do património móvel da Diocese de Bragança-Miranda, bem como a urgência em ver este modelo de cooperação entre autarquias, Igreja, universidades e sociedade civil imitado, repetido, admirado.

S. A.

4. A IGREJA DE S. PEDRO

As igrejas, como locais de culto, são espaços que abarcam um sem fim de histórias. Uma são contadas (bem e mal), outras ficam por contar e perdem-se na memória popular, outras, ainda, transfiguram-se ao longo dos tempos chegando-nos ecos que pouco têm em comum com os factos passados.

Sobre a igreja de São Pedro ainda permanecem algumas histórias na memória colectiva, outras foram-se esvanecendo com o tempo e outras truncaram-se com fenómenos ocorridos no território, ficando uma súpula de registos nem sempre fidedignos.

Apesar da falta de documentação, ainda subsistem algumas informações que nos ajudam a dismantelar as várias campanhas de obras que a igreja de São Pedro foi sofrendo ao longo dos tempos.

Num documento datado de 1721⁵, encontramos referências muito pormenorizadas sobre a igreja de São Pedro, que primava pelos seus *rettabellos dignamente providos [...] todos com boa arte feitos ao moderno*. O documento, bastante descritivo, oferta-nos uma visão abrangente da igreja matriz de Macedo de Cavaleiros que nos inícios da segunda década do século XVIII era constituída por: um retábulo-mor dedicado a São Pedro, dois *altares colatraes [...] pegados com o arco da capella maior a que vulgarmente neste paiz chamão cruzeiro estão com a mesma arte da capella maior remattando no tecto da igreja e tendo o arco forrado fica a obra parecendo toda hua no altar do lado direito se acha hum Senhor Crucificado [...] e hum Sam Sebastião [...] em o altar do lado esquerdo esta a imagem da Senhora do Rozario de muita veneração. [...] duas capellas quasi juntas dos ditos colletrais em conrrespondencia hua da outra que ao lado direito he do tittulo da Sancta Crus e a do lado esquerdo [...] se acha a capella de Jesus Maria Jozeph [...] logo em outra capella mais piquena está Sancta Catharina*

⁵ Matos, João Botelho e outros, *Documentos Vários para a Historia Ecclesiastica do Bispado de Miranda*, B.N.L., Res., COD. 154, fls. 38-49, transcrito parcialmente por Rodrigues, Luís Alexandre, *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Bragança, 2001, pp. 276-277.

[...]. Resumindo, a igreja matriz de Macedo de Cavaleiros, em 1721, tinha um altar-mor dedicado a São Pedro, dois altares colaterais (o de Cristo Crucificado e o de Nossa Senhora do Rosário) e três capelas laterais (a da Santa Cruz, Jesus Maria José e de Santa Catarina).

Noutro documento datado de 1758 a descrição da igreja de São Pedro revela-se um pouco diferente. Pela pena do Reitor Aleixo Borges da Cruz ficamos a saber que era composta por “[...] um [altar] das Almas, outro de São José, outro de Nossa Senhora do Rosário, outro na capela mor que é de São Pedro, outro do Santo Nome de Jesus, outro de Santa Cruz. Em todos estes se diz missa. Tem duas naves, frontispício. Tem duas irmandades, uma do Santíssimo Sacramento e outra da Santa Cruz [...]”⁶.

Com trinta e sete anos de interregno extinguiu-se a capela de Santa Catarina, que poderá ter sido reaproveitada para a construção da capela das Almas e abriu-se uma nova nave que, a existir antes de 1721, não foi referenciada nos *Documentos Vários para a Historia Ecclesiastica do Bispado de Miranda*, o que nos parece pouco provável dado o seu valor descritivo.

A igreja que os documentos, de 1721 da *História Ecclesiastica* e os de 1758 do *Dicionário Geográfico do Reino*, nos dão a conhecer difere, muito, da actual igreja de São Pedro. Na verdade a actual igreja matriz de Macedo de Cavaleiros é o resultado de várias campanhas de obras, sendo que uma das mais profundas decorreu pelos anos de 1830/1861⁷. Em meados do século XX, segundo fontes populares, realizaram-se novas obras nas quais se procedeu à remoção de dois altares colaterais de tipologia rococó. A campanha de obras de 1830/61 deverá ter como resultado as obras da torre sineira, adossada à fachada principal, a eliminação de uma nave, a remoção do revestimento a talha dourada do arco triunfal e a supressão dos dois altares colaterais, substituídos na mesma altura pelos de tipologia rococó existentes em meados do século XX.

A extinção e consequente espoliação de dois altares Cristo Crucificado e Nossa Senhora do Rosário deverão ter funcionado como fonte de receita para o pagamento das obras efectuadas no século XIX, altura em que, a imagem de *Jesus Flagelado*, terá sido separada do ciclo dos *Passos da Paixão*.

5. CAPELA DOS PASSOS DA PAIXÃO

A Capela da Paixão, da igreja de São Pedro, é emoldurada por um arco de volta perfeita peraltado, em granito, com intradorso decorado com grotesco, cobertura em forma octogonal, retábulo de linhas protobarrocas e panos murais laterais forrados a talha dourada de linguagem barroca.

A cobertura da capela, em forma octogonal, é composta por panos em madeira policromada com fecho central, decorados por enrolamentos vegetalistas estilizados.

⁶ Cardoso, Luís, *Dicionário Geográfico do Reino*, tomo de Bragança, vol.XXIX.

⁷ Data insculpida e pintada na pedra de fecho do arco cruzeiro e que deverá indicar a finalização da campanha de obras.

A indústria retabulística maneirista abria grandes espaços de acolhimento pictórico nos seus retábulos. Com a implementação do barroco em Portugal, os médios e altos-relevos talhados na própria estrutura do retábulo começaram a ganhar espaço, relegando a linguagem pictural para segundo plano. Com a introdução do barroco, por volta de 1670, começaram a surgir as colunas espiraladas decoradas com fénix, meninos, parras e cachos de uvas.

Entre a destituição do gosto rectilíneo maneirista e a inserção do movimento barroco, existiu um momento de confluência/convivência entre os dois estilos. Esse momento de transição deu origem a um novo estilo: o protobarroco e, é nessa linha, que o retábulo da capela dos Passos da Paixão se insere.

O retábulo protobarroco, datável dos finais do século XVII, da capela dos Passos da Paixão é de estrutura recta, com banco tripartido decorado com enrolamentos de folhas de acanto e um serafim central a cada partição. O corpo único é constituído por camarim central, receptáculo de um elemento escultórico, ladeado por dois pares de colunas espiraladas com o fuste decorado com parras, cachos de uvas, fénixes e mochos. O entablamento é tripartido com frisos laterais decorados com serafins e friso central ornamentado com pequenas folhas. O ático, também de estrutura tripartida, é constituído por duas ilhargas laterais trabalhadas em médio-relevo com avolutados e enrolamentos vegetalistas. No centro do ático abre-se espaço para a inclusão de um painel pictural: uma *Pietá*, que se insere na pragmática iconográfica do Ciclo da Paixão.

Existe um hiato de cerca de duas décadas entre a introdução do barroco em Portugal e a feitura do retábulo da capela d' Os Passos da Paixão. A resistência das linhas maneiristas deverá ser compreendida como um fenómeno de impermeabilidade às novas tendências vindas da corte. A permanência e resistência das linhas rectas verifica-se mais numas oficinas do que noutras, havendo entalhadores que assimilaram a linguagem barroca logo a seguir à década de setenta do século XVII e outros, que no dealbar do século XVIII, ainda permaneciam fieis aos cânones maneiristas. Contudo, mesmo as oficinas que mais resistiram às ondulações do barroco, raramente recusavam a sua pejada decoração, usando e abusando das parras, uvas, meninos e fénixes no preenchimento dos bancos, frisos e fustes de colunas.

Os panos murais laterais, revestidos a talha dourada datável de 1710-20, com dois nichos em cada lateral, para inserção das esculturas de vulto do Ciclo dos Passos da Paixão, já se assumem na sua plenitude barroca, com médios-relevos e figuras corpulentas.

A primeira referência, conhecida, sobre a capela d' Os Passos da Paixão, encontra-se na *História Ecclesiastica do Bispado de Miranda* de 1721. Neste documento elogia-se o bom entalhe e douramento do retábulo que tinha *em hua tribuna o Senhor com a Crus as Costas imagem de muita veneração e nos lados da capella todos os Passos da Paixam Christo Senhor Nosso em vulto mettidos em seus nichos, e debaixo do altar em hum tumulto muito bem feito o Senhor Amortalhado que serve para o Descimento da Crus [...] todas estas obras se fizeram no tempo do reitor prezente* (António de Morais Castro)⁸.

⁸ *Op.cit, Documentos vários para a História Ecclesiastica do Bispado de Miranda.*

Embora os *Documentos para a História Ecclesiastica do Bispado de Miranda*, afirmem que *todas estas obras se fizerão no tempo do reitor presente*, não temos muitas dúvidas em afirmar que as obras que se devem ao Reitor António Morais Castro, apenas versam o revestimento a talha dourada dos panos laterais e a execução das cinco imagens do ciclo da Paixão. Já a feitura do retábulo, de finais do século XVII, e da imagem que ocupava o camarim central (Cristo a Caminho do Calvário) deverão pertencer a uma campanha de obras uma ou duas décadas anterior. Ou seja, a capela *do tittulo da Sancta Crus* deverá ter sido pensada como um espaço de devoção ao *Senhor no Caminho do Calvário* e, inicialmente, deveria ser constituída pelo retábulo e a imagem de vulto que lhe dá o nome, sendo que, nos inícios do século XVIII, foi melhorada por ordem do Reitor António Morais Castro que revestiu as paredes laterais a talha dourada e integrou as cinco imagens d' Os Passos da Paixão nos nichos.

Tanto os entrepanos como os panos superiores, apresentam, na decoração, elementos semelhantes aos do retábulo do altar-mor, o que nos leva a creditar a laboração pela mesma fábrica, com a diferença de dez a vinte anos entre campanhas. Ou seja, a oficina retabulística que laborou no revestimento das paredes laterais da capela da Paixão, deverá ter executado o retábulo-mor da igreja de São Pedro, duas ou três décadas antes.

A linguagem barroca impressa no retábulo-mor da igreja de São Pedro, pejada de significado eucarístico e de figurações apelativas à vista, fez algum sucesso no meio artístico regional. Prova desse sucesso é a documentação encontrada no Arquivo Paroquial de Talhas, onde o visitador em 1714 ordena que se faça um retábulo (para a igreja de São Miguel de Talhas), com as suas tribunas e sacrário *à imitação tudo do de Macedo de Cavaleiros*⁹. Na comparação estilística entre os dois actuais retábulos da igreja de São Miguel de Talhas e do da igreja de São Pedro de Macedo de Cavaleiros, não nos restam dúvidas em afirmar que são os originais referenciados na documentação de 1714.

Armando Pires, em 1963, na sua monografia sobre Macedo de Cavaleiros,¹⁰ avança, sem provas documentais, que o retábulo do altar-mor da igreja de São Pedro proveio do antigo Convento das Flores, em Sesulfe, aquando da extinção das Ordens Religiosas em Portugal (1834). Com a redescoberta dos acervos documentais das Paroquias de Talhas e Lagoa as dúvidas, quanto à origem do actual retábulo-mor da igreja de São Pedro, dissiparam-se, não existindo qualquer hesitação em afirmar que a actual estrutura retabular da capela-mor, da igreja de São Pedro, não proveio do extinto Convento das Flores e que foi pensada e executada para o local que hoje ocupa.

Já anteriormente tínhamos salientado o facto de a actual igreja de São Pedro ser o resultado de várias campanhas de obras, o mesmo se aplica à capela d' *Os Passos da Paixão* que em duas décadas sofreu, pelo menos, duas campanhas de obras: a feitura do retábulo protobarroco e o revestimento a talha dourada de tipologia barroca das paredes laterais. As cinco imagens que compõem o ciclo d' Os Passos da Paixão deverão pertencer à mesma

⁹ Arquivo Paroquial de Talhas, *Livro de Visitações da igreja de São Miguel 1714*, fl.21v..

¹⁰ Pires, Armando, *O concelho de Macedo de Cavaleiros*, Junta Distrital de Bragança, 1963, p.47.

campanha de obras do revestimento dos panos murais, já a desaparecida imagem de *Jesus a Caminho do Calvário* deverá reportar-se à execução do retábulo protobarroco.

L. S.

6. JESUS FLAGELADO NO CICLO DA PAIXÃO

No primeiro contacto que houve entre a equipa responsável pelo Inventário do Património Histórico-Artístico do Concelho de Macedo de Cavaleiros e a capela dos Passos da Paixão, na igreja de S. Pedro do mesmo lugar, logo se constatou a ausência de uma ou duas imagens que completariam o ciclo da *Paixão de Jesus*. Era notória a lacuna, no nicho onde deveria ser recriado o tempo da *Flagelação de Jesus*, por seguimento lógico, estava a imagem de *Nossa Senhora de Fátima*, da segunda metade do século XX. No retábulo frontal, da segunda metade do século XVII, estava a imagem *Jesus a Caminho do Calvário* (Senhor dos Passos), dois séculos posterior ao retábulo e ao conjunto escultórico dos *Passos da Paixão*.

Posteriormente, o contacto indirecto com os *Documentos varios para a Historia Ecclesiastica do Bispado de Miranda*¹¹, de 1721, veio confirmar a nossa percepção inicial de que o conjunto das imagens dos *Passos da Paixão* estava incompleto e que a imagem em falta recriava o tempo da *Flagelação de Jesus*.

Todos os *Passos da Paixão* estavam *metidos em seus nichos*. Na *tribuna* encontrava-se o *Senhor Com a Cruz às Costas* e, debaixo do altar, estava a imagem do *Senhor Amortalhado* [*Jesus no Sepulcro*].

nos lados da capella todos os Passos da Paixam Christo Senhor Nosso em vulto mettidos em seus nichos

As imagens de *Nossa Senhora de Fátima* e de *Jesus a Caminho do Calvário*, introduzidas muito posteriormente, ainda que não corrompessem a leitura global do conjunto, quebravam a sua eficácia.

Hoje, com a reintegração de *Jesus Flagelado* no conjunto, a leitura e a força originais são repostas. Desde o tempo da *Oração de Jesus* até ao tempo da *Coroação de Espinhos*, todos estão agora representados.

Não é possível afirmar com total segurança que esta imagem de *Jesus Flagelado* seja um dos originais descritos, em 1721, para a capela dos *Passos da Paixão*, na igreja de S. Pedro de Macedo de Cavaleiros, mas é difícil não admiti-lo.

O tema, em falta, enquadra-se perfeitamente no ciclo e a leitura tornou-se mais fluida e equilibrada, as medidas são padronizadas, o estilo das imagens é barroco (das últimas décadas do século XVII), partilham a mesma natureza, talhe, estética e autor. Como se pode ver, são muitas as semelhanças para serem consideradas coincidências.

¹¹ Op. Cit, *Documentos vários para a História Ecclesiastica do Bispado de Miranda*.

Na região, a obra do mestre escultor é significativa, de destacar a beleza do Retábulo das Almas da igreja de São Martinho, em Gebelim, concelho de Alfândega da Fé e também o retábulo-mor da igreja de São Pedro, em Macedo de Cavaleiros, obra de maior dimensão e com outras necessidades e recursos.

Por não se conhecer a totalidade da obra deste mestre, é natural que possam existir produções de igual temática, contudo é irrealista encontrarem-se noutro ponto do país as mesmas características espaciais, estilísticas e estéticas que se encontraram nesta capela, bem como a ausência de uma imagem com o mesmo tema.

O que motivou a separação de *Jesus Flagelado* do ciclo não é claro, no entanto, a hipótese mais provável será a venda, como fonte de receita para cobrir os gastos de alguma campanha de obras mais dispendiosa ou, até mesmo, para actualizar o padrão estético e estilístico da principal imagem do camarim, *Jesus a Caminho do Calvário*.

7. OS PASSOS DA PAIXÃO

O conjunto escultórico dos Passos da Paixão da igreja de São Pedro de Macedo de Cavaleiros é composto por cinco imagens de vulto pleno, de dimensões pouco variáveis, talhadas em madeira, em módulos ensamblados, tendo como técnicas de superfície a policromia, o douramento e o esgrafitado. As cinco imagens representam cinco momentos da Paixão, a *Oração de Jesus*, *Jesus Manietado*, *Jesus Flagelado*, *Jesus Entronizado no Lajedo* e *Jesus Morto na Cruz*.

A imagem que representa o último momento do conjunto, serve também para recriar *Jesus no Sepulcro*, contudo esta representação exclui-se do ciclo dos Passos da Paixão, precedendo a *Ressurreição de Jesus*. *Jesus Morto na Cruz* e *Jesus no Sepulcro* fazem-se representar, de forma alternada, na mesma imagem, graças a um artifício técnico (a articulação) que possibilita a elevação e a descida dos membros superiores e a consequente transformação do tema.

Com exactidão, o ciclo completo dos Passos da Paixão divide-se em sete tempos, *A Última Ceia*, *A Oração de Jesus*, *A Prisão de Jesus*, *A Flagelação*, *A Coroação de Espinhos*, *O Caminho do Calvário* e a *Crucificação*.

Como vimos, o conjunto escultórico dos Passos da Paixão da capela lateral direita (à esquerda do observador) da igreja de S. Pedro, de Macedo de Cavaleiros, é agora composto por cinco imagens, com a recente reintegração de *Jesus Flagelado*. Contudo, em 1721 e segundo a descrição nos *Documentos*, a capela da *Paixão* detinha seis imagens, sendo que a sexta imagem representaria o *Caminho do Calvário*. Porém, não nos restam muitas dúvidas em afastar esta última imagem que recriava o *Caminho do Calvário* do ciclo da Paixão, pois não faria, originalmente, parte do ciclo por ser anterior a este.

A julgar pelo título da capela (*Capela da Santa Cruz*) e pela estética e estilo do retábulo que, como já foi dito, é anterior ao ciclo dos *Passos da Paixão* em cerca de uma ou duas décadas, é reduzida a possibilidade da imagem de Jesus levando a cruz (*Jesus a Caminho do Calvário*) ser contemporânea das imagens de vulto pleno do conjunto e original ao ciclo.

A divisão dos Passos da Paixão em sete momentos é percebida com a leitura dos Evangelhos e é aceite na generalidade, no entanto não há obstáculos para uma recriação inferior em número e este (número) pode variar por diversos factores, como a área disponível para intervenção, as verbas conseguidas, a encomenda em questão, o próprio executante, entre outros.

Neste caso, a encomenda do pároco António Morais de Castro estaria condicionada às ilhargas da capela e *ao muito bem feito tumulto de Cristo Amortalhado*, excluindo-se o retábulo e a imagem do camarim (ainda muito recentes).

8. AS FONTES

A divisão em sete tempos, aqui proposta, percebida nos Evangelhos, não é sempre a mesma entre os seus autores, como não são sempre os mesmos os episódios descritos por estes nos tempos que compõem os *Passos da Paixão*.

Diferentes qualidades podem ser salientadas nos quatro Evangelhos, isto apesar da proximidade de conteúdos que existe entre os escritos de Marcos, Mateus e Lucas (por isso conhecidos como Sinópticos).

No estudo da arte, a qualidade mais importante destes escritos é a imagética, ou seja, a capacidade destes revelarem imagens. Como se calcula, nem todos os Evangelhos têm a mesma capacidade criadora de imagens, sendo uns mais eficazes que outros nesse aspecto.

O Evangelho segundo S. Lucas, por exemplo, é conhecido pela omissão de dois passos da Paixão, a *Flagelação* e a *Coroação de Espinhos*, e pela escassez de pormenores úteis na representação de alguns momentos descritos, tornando-se anormal considerar como fonte escrita esta narrativa.

O mesmo já não acontece com o *Evangelho segundo S. João*, visualmente muito rico.

Acrescem às diferentes narrativas diferentes momentos narrados pelo mesmo autor, tornando as imagens criadas, disponíveis nas quatro narrativas, superiores em número aos tempos da Paixão. Isto permite que, em certos casos, se possa identificar, com alguma certidão, a fonte escrita para a reprodução formal em causa, ajustando-se o título.

1. A Oração de Jesus

Com leitura a partir da esquerda, é a primeira imagem do conjunto escultórico dos Passos da Paixão da igreja de S. Pedro de Macedo de Cavaleiros. S. Mateus e S. Marcos falam na *Oração de Jesus* num lugar conhecido por *Getsémani* (Mt 26,36-46; Mc 14,32-42). S. Lucas, na sua narrativa, fala no Monte das Oliveiras (Lc 22,39-46) e S. João não descreve nem situa fisicamente o espaço da oração, falando de um ‘horto’ como espaço de reunião e não de oração (Jo 18, 1-2).

Dada a ausência, na imagem, de características indicadoras da fonte escrita para esta representação, optámos por um título genérico, que serve a visão global dos Evangelistas (fig. 1, p. 23).

2. Jesus Manietado

É a segunda imagem do ciclo dos Passos da Paixão. S. Mateus e S. Marcos estão uma vez mais de acordo, na narrativa de ambos Jesus é manietado em casa de Caifás e levado a Pilatos (Mt 27, 2; Mc 15, 1). No Evangelho segundo S. Lucas não se descreve com pormenor o modo como Jesus foi preso e conduzido a Pilatos. Em S. João, Jesus terá sido preso e manietado e apresentado a Anás e, posteriormente, a Caifás, não existindo referência ao modo como foi levado a Pilatos (Jo 18,12-24).

A imagem em causa não apresenta dúvidas, Jesus é manietado. Como tal, não vamos ignorar o facto no título a atribuir, sobretudo quando os textos distinguem as fórmulas ‘preso’ e ‘manietado’. Deste modo, o título apropriado é *Jesus Manietado* e não *A Prisão de Jesus* (fig. 2, p. 23).

3. Jesus Flagelado

É a terceira imagem do ciclo, recentemente descoberta e reintegrada no conjunto. Em todos os Evangelhos a passagem sobre este episódio é muito breve, com excepção da narrativa de S. Lucas que o omite (Mt 27,26; Mc 15,15; Jo 19,1).

A imagem de Jesus despojado das vestes, com sinais de flagelação e braços adiantados ao tronco, com mãos sobrepostas, apenas indica que este continua manietado. Não é possível afirmar que esta imagem de Jesus retrate o momento preciso da flagelação, seria para isso necessário outros elementos que o imaginário artístico recuperou e criou e que se encontram ausentes desta composição, como uma meia coluna ou uma coluna onde fariam prender Jesus. Assim, o título que melhor se adapta ao que se pode ver é *Jesus Flagelado* (fig. 3, p. 23).

4. Jesus Entronizado no Lajedo

A quarta imagem do conjunto é inspirada no *Evangelho segundo S. João*. Neste Evangelho, o autor dá-nos a conhecer três episódios que precedem a flagelação de Jesus e antecedem o *Caminho do Calvário* e a *Crucificação*. O primeiro é a *Coroação de Espinhos*, em que os soldados romanos entrelaçam uma coroa de espinhos e cravam-na na cabeça de Jesus, cobrindo-o de seguida com um manto púrpura (Jo 19,2). O segundo episódio é o *Ecce Homo*, quando Jesus saiu com a coroa de espinhos e o manto de púrpura e Pilatos, àqueles que os esperavam, lhes disse: «Eis o Homem!» (Jo 19,5). Decorrente das cenas anteriores, o terceiro e último episódio deste período acontece no lugar da sede do governador conhecido por Lajedo, onde Pilatos faz sentar Jesus numa tribuna. «(...) Pilatos trouxe Jesus para fora e fê-lo sentar numa tribuna, no lugar chamado Lajedo, ou *Gabatá* em hebraico» (Jo 19,13).

Conhecidos os episódios, acabam por não existir dúvidas sobre qual serviu de fonte à quarta imagem do ciclo dos Passos da Paixão da igreja de S. Pedro de Macedo de Cavaleiros.

No título, empregou-se uma terminologia diferente da utilizada na descrição, usa-se “entronizado” em detrimento de “sentado”. Justifica-se esta opção porque o termo

entronizado acaba por se ajustar à postura (de um rei) assumida por Jesus na imagem (fig. 4, p. 23).

5. *Jesus Morto na Cruz / Jesus no Sepulcro*

É a última imagem deste ciclo e encontra-se sob o retábulo na forma de *Jesus no Sepulcro* e tem a particularidade de se poder transformar em duas imagens, representando momentos distintos, a *Morte na Cruz* e a *Deposição no Túmulo*. Esta transformação era útil na celebração pascal, através da recriação da *Descida da Cruz*, tal como vem descrito nos *Documentos vários para a Historia Ecclesiastica do Bispado de Miranda*, em 1721.

e debaixo do altar em hum tumulto muito bem feito o Senhor Amortalhado que serve para o Descimento da Crus

Apesar de não sabermos se este exemplo de recriação dos *Passos da Paixão* se estendia às demais imagens do conjunto, pelos orifícios para encaixe nas bases percebemos que sim (fig. 5, p. 23).

L. L.

9. ESTUDO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DA IMAGEM *JESUS FLAGELADO*

9.1. *Jesus Flagelado*

Identificação Técnica

Tema: *Jesus Flagelado*

Autoria: Autor desconhecido

Datação: inícios do séc. XVIII

Estilo: Barroco

Técnica/Suporte: Escultura em madeira policromada

Dimensões: alt. 134,5 cm x larg. 38 cm x prof. 42,5 cm

Peso: 19 kg

Local de Proveniência: Antiquário de Lisboa

Proprietário: Igreja Matriz de S. Pedro de Macedo de Cavaleiros

Função do objecto: Religiosa – devocional e decorativa

Destino após estudo: Igreja Matriz de S. Pedro de Macedo de Cavaleiros

9.2. Análise e Diagnóstico

9.2.1 História Material da Peça

9.2.1.1. Local de proveniência e destino após o estudo

Esta obra é proveniente de um Antiquário em Lisboa e antes apenas se sabe que esteve num Antiquário no Algarve, não tendo sido encontrada nenhuma documentação ou registo desta escultura noutro sítio.

A escultura vai ser exposta ao culto na parede lateral direita, no nicho direito, da capela lateral dos Passos da Paixão, na Igreja Matriz de S. Pedro de Macedo de Cavaleiros.

9.2.1.2. Ambiente de exposição e armazenamento

Não se sabe para que contexto físico é que esta escultura foi executada. Contudo a existência de um grupo escultórico, na supracitada igreja, ao qual falta um elemento, faz com que esta escultura se insira num contexto único de uma narrativa dos Passos da Paixão de Cristo.

Segundo informações fornecidas pela proprietária do antiquário do Algarve, a escultura esteve exposta em montras de antiquários, quer no Algarve, quer em Lisboa, sujeita a diferenças de temperatura e humidade relativa. Não existem registos de como esta foi transportada, acondicionada ou armazenada, mas de certeza sujeita a condições muito adversas.

9.2.2. Estado de Conservação

Para uma correcta avaliação do estado de conservação, do bem cultural em estudo, ter-se-á em consideração, que se trata de uma escultura com cerca de três séculos, com uma história cheia de vicissitudes como tem vindo a ser referido e que não se está a fazer uma abordagem e análise à obra no seu espaço físico de origem, nem no local onde esta vai ser exposta.

Efectuou-se o levantamento exaustivo de danos e patologias, registado fotograficamente, apresentando os seguintes:

9.2.2.1. Suporte

Existência de vários elementos metálicos em ferro oxidados na base, no cendal, nos braços (ombros e cotovelos), no cabelo e barba da escultura, particularmente em volta das zonas de encaixe e de ligação.

As zonas de ligação estão bastante instáveis e degradadas, algumas perderam adesão (colagens de intervenções anteriores), nomeadamente a zona dos pés, dos braços, mãos (dedo mindinho da mão esquerda) e barba.

Existem várias fendas e fissuras na base, pés, pernas, mãos, braços (mais concretamente na zona dos cotovelos), cabeça e na zona da barba que se prolongam para o pescoço e tronco, que colocam em risco a estabilidade estrutural da obra. Muitas destas fendas e fissuras estão a ser provocadas por existência de elementos metálicos em ferro, criando instabilidade física e tensões sobre o suporte. Outras derivam provavelmente de um impacto mecânico violento, como se pode observar, na zona dos pés, pernas, tronco, cabeça da escultura (fruto de um manuseamento descuidado). Estes danos que se prolongam por toda a sua largura, principalmente na cabeça, cabelo, tronco, pescoço, pés e base, apresentam um considerável risco de fractura.

Lacunas ao nível do suporte: na base; no pé esquerdo; no panejamento do cendal; nas pontas dos dedos das mãos; nos braços; na cabeça e no cabelo. Estas lacunas volumétricas podem ter sido originadas por variadas causas, perda de propriedades da madeira devido a variações térmicas, por falta de adesão de alguns elementos, por algum impacto mecânico que a peça tenha sofrido e por ataque de xilófagos (sendo este ataque apenas perceptível na base).

A base está bastante instável e desnivelada, pode-se observar vários orifícios provenientes de ataque de xilófagos, que de momento parecem inactivos.

Todos estes aspectos são demonstrativos da degradação do suporte em madeira, que se encontra bastante instável, resultado de uma má manutenção, acondicionamento e armazenamento.

9.2.2.2. Camada de Preparação

Existem, pontualmente, algumas lacunas ao nível da camada de repolicromia e da camada policroma original que deixam observar a camada de preparação que se supõe ser a original.

Também se pode observar em certas zonas, que se encontram destacadas, uma camada de preparação vermelha-alaranjada, mas como não foi feita nenhuma análise estratigráfica não podemos afirmar ou concluir se é uma camada preparatória original ou uma camada preparatória pertencente à repolicromia.

9.2.2.3. Camada policroma

A superfície da escultura está coberta por uma fina camada de sujidade constituída por poeiras, fumo, fuligem e por uma camada de protecção bastante alterada, muito amarelecida, escurecida e quebradiça.

As partes mais salientes e recônditas da escultura encontram-se bastante escurecidas, em consequência da acumulação de grande quantidade de sujidades.

São perceptíveis, algumas manchas de óxidos, derivadas dos elementos metálicos, nas zonas onde estes se encontram.

A camada superficial da escultura deverá ser uma repolicromia que se apresenta com as seguintes características: tem um aspecto irregular, pontualmente a camada policroma encontra-se em risco de destacamento, com fraca adesão, quer ao nível da camada de repolicromia, quer ao nível da policromia, que se supõe ser original, da preparação e dos repintes. Estas zonas situam-se nas áreas mais próximas das ligações e colagens (intervenções anteriores). Observam-se também áreas pontuais de destacamento provavelmente provocadas por alterações das condições ambientais (humidade e temperatura), ou seja, o suporte de madeira e os estratos da camada policroma sofreram retracção e expansão que provocou o destacamento pontual desta camada. Alguns destes destacamentos são também derivados das fendas e fissuras existentes, dos elementos metálicos e por impactos mecânicos que a peça tenha sofrido.

Estas alterações ambientais provocaram movimentações no suporte, que se comporta de diferentes maneiras nos vários estratos, levando não só ao destacamento, mas também ao aparecimento de *craquelet* e à perda de aderência dos diferentes estratos que formam a camada policroma.

Existe um *craquelet* generalizado de origem prematura, que se apresenta sob a forma reticular (desenvolvimento irregular em forma de rede, resultando normalmente da aplicação de forças mecânicas sobre a camada superficial) que produziu fissuras durante o processo de secagem, apresentando diferenciais de secagem entre o verniz¹² aplicado e a camada repolicromada. Isto deve-se a processos químicos (oxidação), que produziram efeitos físicos na camada repolicromada, mas apenas nesta camada, atravessando-a sem atingir a camada de preparação.

9.2.2.3. Camada de protecção

Sobre a superfície da escultura podem-se observar, pontualmente, algumas manchas enegrecidas, de cor acastanhada, que possivelmente serão vernizes ou vernizes com pigmentos (óleo de linhaça, entre outros).

Denota-se uma camada fina, muito amarelecida, escurecida e quebradiça, como já foi referido, que se supõe que seja um verniz. Pontualmente existem zonas onde aparece cera, mas que parecem ser pingos de alguma vela e não uma aplicação como protecção da superfície. Tal como as outras camadas e materiais, a camada de protecção (verniz) envelhece, pelo que esta

¹² Uma vez que não se fizeram análises à camada estratigráfica não se pode ter a certeza se é um verniz ou uma cera que foi aplicada como camada protectora.

camada muda de aspecto e de comportamento. Depreende-se do seu estado de conservação que as dimensões da sua superfície e da sua espessura sofreram, pontualmente, determinadas reacções químicas anteriores aos efeitos mecânicos, reacções à poluição, ao clima, à luz e posteriormente modificações mais ou menos acentuadas como o amarelecimento, escurecimento, fissuras e estalados do verniz. Contudo uma camada de protecção amarelecida actua como um filtro eficiente dos raios ultravioletas, um dos maiores responsáveis pela deterioração causada pela luz.

Desta forma, a sujidade da superfície e as alterações da camada de protecção provocou também uma alteração do aspecto da escultura. A camada de protecção já não cumpre a sua funcionalidade e interfere com a leitura da obra.

9.2.3. Intervenções anteriores

Para além de todas as patologias supracitadas, existe outro factor de extrema importância com qual nos deparamos, que são as deteriorações provocadas por intervenções humanas sobre a obra de arte. Intervenções estas que se revelam não serem as mais correctas, provocando sérios danos, mais graves que os de “origem natural”. O uso de materiais inadequados, lacunas e colagens mal intervencionadas e provavelmente vários repintes sobre a camada policroma original e mesmo sobre a repolicromia.

A escultura foi sujeita, anteriormente, a várias operações. Existem algumas reconstituições volumétricas, que se observam distintamente, pela diferença de material aplicado. No braço direito da escultura e na base pode-se observar que foi feito um preenchimento com uma pasta, que provavelmente será serrim e cola de madeira. Observam-se também nalgumas zonas reconstituições em madeira, que pela textura e cor se evidência como uma madeira de outra essência e como tal afigura-se como intervenção anterior.

Existência de elementos metálicos e de madeira (cavilhas) nas zonas de encaixe e ligação da escultura, assim como colagens nessas zonas de ligação com um adesivo que está bastante alterado, que estão a provocar alterações físicas, mecânicas e instabilidade no suporte.

Após uma observação detalhada à vista desarmada e à lupa, pode-se constatar que a escultura está repolicromada. Nas zonas de carnação e no cendal, observou-se que existe uma nova camada de preparação sobre a policromia original, estando estas zonas repolicromadas. As áreas correspondentes à base, ao cabelo e barba parece-nos que correspondem a zonas de repinte, dado que através da observação com lupa nas áreas em destaque da camada de policromia, parecia não existir um estrato preparatório entre a policromia que supomos ser a original e o repinte. Observou-se também no cendal uma camada de *bullus* (avermelhado) e uma camada dourada por baixo da camada, que se crê ser, uma camada repolicromada. O que leva a crer que o cendal teria dourado originalmente.

Existem repintes sobre a camada repolicromada, pontualmente observa-se um esverdeado nos dedos, no tronco, que é parecido ao verde do repinte da base.

O *craquelet* encontra-se repintado sobre as fissuras deste, com uma cor acastanhada.

Obviamente que não podemos confirmar estas observações e conclusões (realizadas à vista desarmada), uma vez que não foram feitas análises à estratigrafia da escultura.

9.3. Metodologia de Intervenção da Peça

9.3.1. Reflexão sobre o projecto de intervenção - *Jesus Flagelado*

É nesta fase que o conservador-restaurador, após ter recolhido toda a informação necessária, através dos procedimentos prévios (documentação fotográfica, gráfica, histórico-artística, documentação técnica, análise e diagnóstico), se encontra apto a estabelecer uma metodologia específica para um processo de conservação e restauro de escultura, neste caso, a escultura *Jesus Flagelado*.

Obviamente que a proposta para o tratamento de problemas da obra, deverá ser discutida, uma vez que, não sendo a conservação e restauro uma ciência exacta e a abordagem do mesmo problema reflecte a análise e reflexão do sujeito sobre o mesmo, tem assim um grau de subjectividade implícita. Sendo a evolução das técnicas e teorias constante, surge como uma evidência que há que promover o diálogo e discussão entre as partes envolvidas com vista a uma permanente actualização.

Promover este questionar pertinente antes da intervenção sobre a peça, permite ao profissional evoluir na sua formação e tentar dar à obra em causa o melhor tratamento possível. A elaboração de um projecto de conservação e restauro implica uma série de decisões técnicas, escolhas essas que vão influenciar permanentemente a obra, assim sendo ao privilegiar-se o diálogo e cooperação interdisciplinar, promove-se que a intervenção se possa processar com maior respeito pela história, estética e integridades física da obra.

A proposta de tratamento torna-se algo que não é definitivo, mas antes uma base para se seguir, que pode ser alterada consoante os problemas que a escultura levante durante a intervenção. Isto é, apesar de ser inevitável a alteração da peça, aquando de uma intervenção de conservação e restauro, é fundamental respeitar determinados aspectos: o princípio da intervenção mínima; a compatibilidade de materiais usados nos tratamentos com os originais; e princípio da reversibilidade (possibilidade de retirar o tratamento sem danificar o original), embora neste ponto exista limitações práticas incontornáveis.

Os tópicos seguintes apresentam uma proposta de tratamento para a escultura em estudo, seguindo-se uma explicação sucinta da necessidade de cada tratamento.

Estabilização da superfície

Remoção de sujidades superficiais: de forma a evitar o agravamento do estado de conservação da camada policroma; Fixação pontual que tem como objectivo fazer com que haja adesão da camada policroma ao suporte, isto nas zonas em que se encontram em risco de destacamento.

Revisão do suporte

Correcção das ligações, uma vez que estas estão debilitadas e a interferir com a estabilidade física e mecânica do suporte, torna-se portanto indiscutível a necessidade de serem refeitas; - Remoção dos elementos metálicos oxidados, esta oxidação, não afecta apenas estes elementos, mas também a própria madeira que se encontra em contacto com os mesmos. Neste sentido, é fundamental proceder à remoção e eliminação do produto da oxidação destes elementos, presentes no suporte e na

superfície; - Protecção dos elementos metálicos originais ou que não se consigam remover, com o intuito de estagnar a corrosão destes elementos; - Descolagem e colagem de elementos fracturados e das ligações (intervencionados anteriormente), indispensável pela visível fragilização mecânica do suporte; (remoção de materiais de preenchimento, de intervenções anteriores, que estão a prejudicar a estabilidade da escultura e refazê-los com outros materiais compatíveis com o suporte); - Reconstituições volumétricas das partes em falta; - Imunização/desinfestação de forma a prevenir o ataque de xilófagos; - Preenchimento de fendas e falhas para uniformizar e estabilizar o suporte e restituir um equilíbrio estético à peça.

Revisão da superfície

Limpeza química¹³ da camada policroma que para além de remover as sujidades superficiais, tem como principal intuito a remoção da camada de protecção profundamente envelhecida e alterada. Propõe-se a remoção de alguns repintes existentes sobre as fissuras do *craquelet*, uma vez que estes interferem a nível estético na leitura da obra; - Preenchimento da camada de preparação, limitar-se-á às áreas das lacunas ao nível da preparação original, pois têm como finalidade restituir a continuidade à camada de preparação original e receber a reintegração cromática; - Nivelamento e polimento ao nível da camada de preparação aplicada; - Reintegração cromática, esta é uma operação que deve ser muito ponderada e discutida, devido à escolha do tipo de reintegração. Perante o estado de conservação da camada repolicromada, propõe-se que a sua reintegração seja realizada de forma diferenciada, num sub-tom muito próximo ao original. Mantendo as lacunas que permitem a observação da policromia original. Ficando assim salvaguardada e também documentada a existência de policromia subjacente; - Aplicação de uma camada de protecção cuja a finalidade é proteger a camada policroma.

Mafalda Jorge

Investigadora ATQ/ Licenciada em Conservação e Restauro – IPT

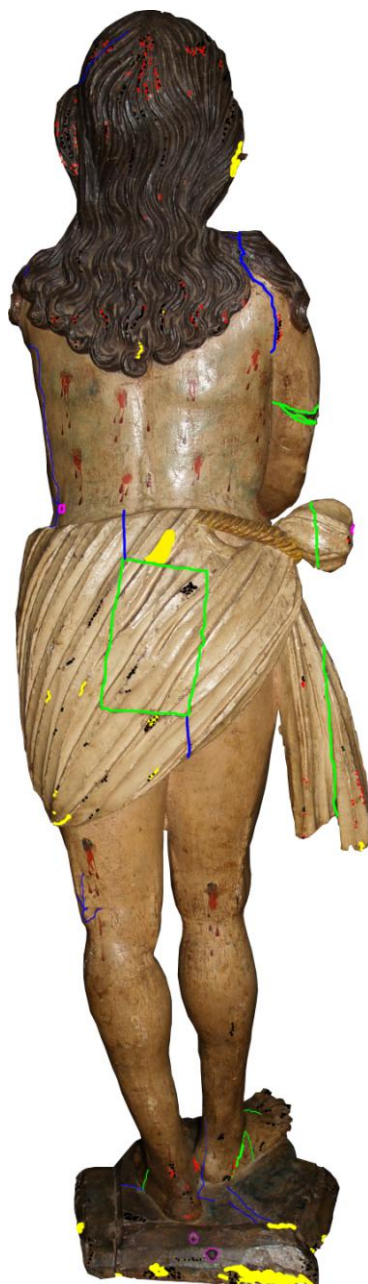
¹³ A limpeza deve desenvolver-se sempre por fases ou níveis: primeiramente a remoção de poeiras, depois de verniz (es), limpeza da superfície policroma e remoção de repintes.

Esquema Gráfico 1 - Estado de Conservação – Vista do verso da escultura



Legenda do esquema gráfico 1	
	Ligações fragilizadas que já foram intervencionadas anteriormente
	Fendas
	Área alterada pelos produtos de oxidação dos elementos metálicos ali presentes
	Lacunas ao nível do suporte
	Lacunas ao nível da camada de preparação
	Lacunas ao nível da camada re-policromada

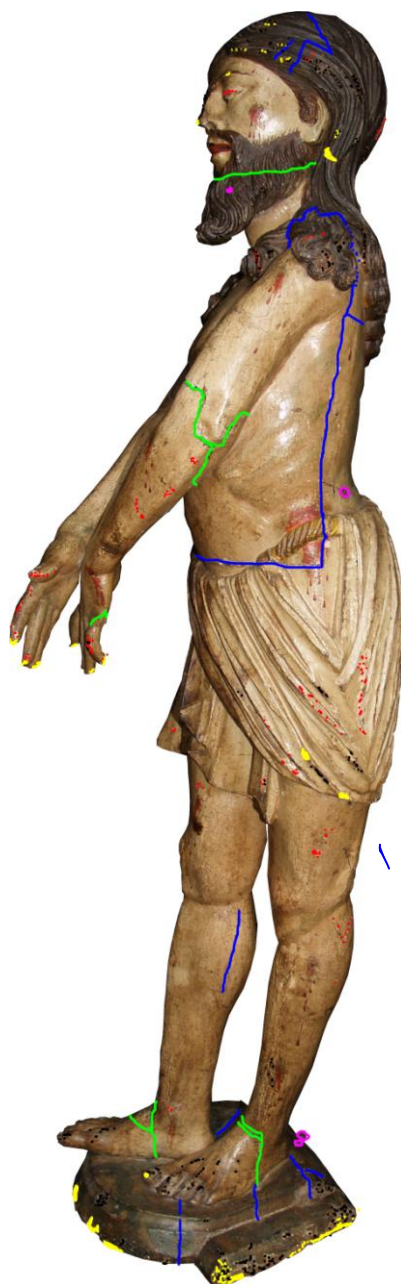
Esquema gráfico 2– Estado de Conservação – Vista do reverso da escultura



Legenda do esquema gráfico 2	
	Ligações fragilizadas que já foram intervencionadas anteriormente
—	Fendas
—	Área alterada pelos produtos de oxidação dos elementos metálicos ali presentes
	Lacunas ao nível do suporte
	Lacunas ao nível da camada de preparação
○	Lacunas ao nível da camada re-policromada



Esquema gráfico 3– Estado de Conservação – Vista lateral esquerda da escultura



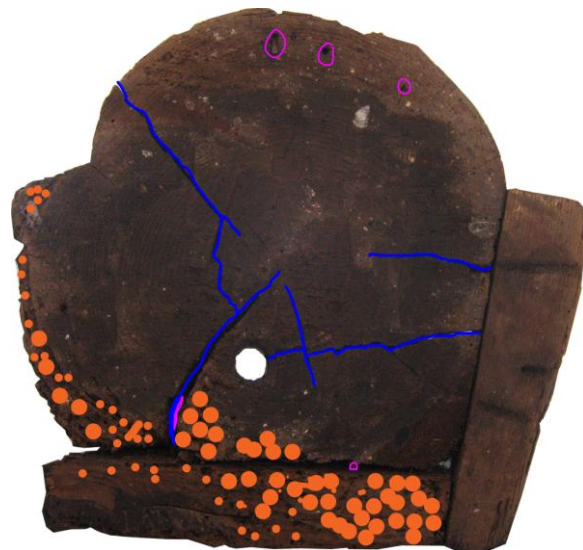
Legenda do esquema gráfico 3	
	Ligações fragilizadas que já foram intervencionadas anteriormente
	Fendas
	Área alterada pelos produtos de oxidação dos elementos metálicos ali presentes
	Lacunae ao nível do suporte
	Lacunae ao nível da camada de preparação
	Lacunae ao nível da camada re-policromada

Esquema gráfico 4 – Estado de Conservação – Vista lateral direita da escultura



Legenda do esquema gráfico 4	
	Ligações fragilizadas que já foram intervencionadas anteriormente
	Fendas
	Área alterada pelos produtos de oxidação dos elementos metálicos ali presentes
	Lacunas ao nível do suporte
	Lacunas ao nível da camada de preparação
	Lacunas ao nível da camada re-policromada

Esquema gráfico 5 – Estado de Conservação – Vista geral da base



Legenda do esquema gráfico 5	
●	Ataque de xilófagos
	Fendas
—	Área alterada pelos produtos de oxidação dos elementos metálicos ali presentes





Figura 1 – *Oração de Jesus*



Figura 2 – *Jesus Manietado*



Figura 3 – *Jesus Flagelado*



Figura 4 – *Jesus Entronizado no Lajedo*



Figura 5 – *Jesus Morto na Cruz/ Jesus no Sepulcro*

BIBLIOGRAFIA

Conservação e Restauro

Cláudio Paolini e Manfredi Faldi, *Glossário Delle Tecniche Artistiche e del Restauro*, Edizioni Palazzo Spinelli, 2005, Firenze.

Mafalda Jorge, *Relatório final de estágio curricular do 5º ano de Conservação e Restauro*, 2005, Instituto Politécnico de Tomar, Escola Superior de Tecnologia, Tomar.

História da Arte

Armando Pires, *O concelho de Macedo de Cavaleiros*, 1963, Junta Distrital de Bragança.

João Botelho Matos e outros, *Documentos Vários para a Historia Ecclesiastica do Bispado de Miranda*, B.N.L., Res., COD. 154, transcrito parcialmente por **Luís Alexandre Rodrigues**, *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, 2001, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Bragança.

Livro de Visitações da igreja de São Martinho, 1632-1732, Arquivo Paroquial de Lagoa [manuscrito], transcrito parcialmente in **Cadernos Terras Quentes**, n.º 3, 2006, Lécio Leal, *Enfim Barroca? A talha na igreja de S. Martinho de Lagoa [1681-1724]*.

Livro de Visitações da igreja de São Miguel 1714 – 17.., Arquivo Paroquial de Talhas [manuscrito], transcrito parcialmente in **Cadernos Terras Quentes**, n.º 2, 2005, Carlos Morgado, Lécio leal e Lília Silva, *O Inventário Histórico-Artístico do Concelho de Macedo de Cavaleiros: primeiros contributos de levantamento*.

Luís Alexandre Rodrigues, *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, 2001, Dissertação de Doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Bragança.

Luís Cardoso, *Dicionário Geográfico do Reino*, tomo de Bragança, vol. XXIX [manuscrito].

Nova Bíblia dos Capuchinhos, 1998, Difusora Bíblica, Lisboa/Fátima.