

Reintegração pictórica das pinturas murais da Ermida de Nossa Senhora da Piedade, Loulé: escolhas técnicas

Retouching the wall paintings of the Nossa Senhora da Piedade Hermitage, Loulé: technical choices

Giuseppe Agulli¹, Nuno Proença², Maria João Revez^{2*}, Marta Raposo³

¹ Istituto Centrale per il Restauro, SAF-ICR Matera Via Luigi La Vista 5 75100 Matera, Itália

² Nova Conservação, S.A., Largo Vitorino Damásio, 3, 3º Esq. 1200-872 Lisboa, Portugal

³ Politecnico di Milano, DASTU - Departamento de Arquitectura e Estudos Urbanos, via Bonardi 3 20133 Milão, Itália

*mariajoaorevez@ncrestauro.pt

Resumo

Dado o seu impacto na percepção dos observadores, a reintegração de lacunas em obras de arte pictórica é uma das operações mais delicadas e debatidas da conservação e restauro. Neste texto é explicitada a metodologia que norteou as escolhas técnicas relativas à reintegração cromática das lacunas e à aplicação de protecção das superfícies nas pinturas murais da Ermida de Nossa Senhora da Piedade, em Loulé. É adicionalmente feita referência à forma como estas escolhas/metodologia articularam os valores simbólicos e religiosos das pinturas da Ermida com a deontologia da conservação e restauro. Muito embora o tipo de intervenção e respectivo resultado final deva sempre ser debatido com as partes interessadas e eventuais consultores/as, as escolhas técnicas caberão necessariamente ao/à conservador/a-restaurador/a, que, por isso, deve ter formação, experiência e sensibilidade adequadas à análise crítica necessária à tomada deste tipo de decisões.

Palavras-chave

Reintegração pictórica; Pintura mural; Lacunas; Metodologia e técnicas de reintegração; Protecção final

Pode citar este artigo como: Agulli, G.; Proença, N.; Revez, M. J.; Raposo, M., 'Reintegração pictórica das pinturas murais da Ermida de Nossa Senhora da Piedade, Loulé: escolhas técnicas', *Conservar Património* (no prelo), <https://doi.org/10.14568/cp2021016>.

Abstract

Given its impact on the perception of observers, the reintegration of lacunae in works of pictorial art is one of the most delicate and debated conservation-restoration actions. This text describes the methodology that guided the technical choices regarding the chromatic reintegration of the lacunae and the protective finishing of the mural surfaces in the Nossa Senhora da Piedade (Our Lady of Mercy) Hermitage, in Loulé. Additional reference is made to the way in which those choices/methodology articulated the symbolic and religious values of the hermitage paintings with the ethical and deontological principles of conservation-restoration. Although the type of intervention and its final outcome should always be discussed with the stakeholders, and eventual consultants, technical choices will necessarily be made by the conservator-restorer, who must therefore have training, experience and sensitivity adequate to the critical analysis required by this type of decision making.

Keywords

Retouching; Wall paintings; Lacunae; Retouching methodology and techniques; Protective finishing

Introdução

No contexto da conservação e restauro de uma pintura, a reintegração é a intervenção destinada a recriar um nexos cromático e formal nas áreas onde há lacunas e abrasão da película pictórica. Deve notar-se que um dos objectivos da conservação e restauro é o de restituir à obra uma fruição que pode envolver um público diversificado, e por vezes pouco preparado para ler uma pintura caracterizada pela presença de lacunas, como aconteceria na maioria dos casos se a conservação se limitasse exclusivamente à preservação/estabilização da matéria constituinte da obra. Com efeito, verifica-se muitas vezes que a simples estabilização de uma imagem mutilada pode levar o observador a uma restituição (mental) mais ou menos fantasiosa, largamente dependente do seu conhecimento/grau de familiaridade cultural com o objecto, e/ou impedir a sua leitura/apreciação [1].

Nestes casos, é necessário avaliar caso a caso *quanto* e *como* uma lacuna, em termos de tamanho e posição, pode prejudicar a leitura e apreciação da obra, processo para o qual Brandi, primeiro autor de uma formulação teórica de abordagem ao problema das lacunas em obras de arte, propõe a aplicação das leis da Psicologia da Gestalt, ou Gestaltismo [2]. Com base nestas leis, Brandi sugere que um/a observador/a de uma obra com lacunas tende espontaneamente a perceber estas últimas como *figura*, relegando a imagem artística para o papel de (plano de) *fundo*, sendo que “Desse retrocesso da figura a fundo, desse violento inserir da lacuna como figura num contexto que a tenta expelir, nasce a perturbação que produz a lacuna, muito mais, note-se de passagem, do que pela interrupção formal que opera no seio da imagem” [2, p. 89]. As oito leis do Gestaltismo constituem, neste sentido, preciosos auxiliares não só para perceber as interpretações ou restituições que decorrem da observação de uma imagem lacunar, mas também para apontar pistas para solucionar esta *perturbação* [2], tal como ilustrado em Bailão [3] e Agulli e Silva [4].

Sublinhe-se, ainda, que a atribuição de valores culturais a uma obra pictórica depende largamente da “interacção estética” [5, p. 2] que se estabelece entre a pessoa que observa e a obra observada; e é dessa atribuição que depende, em última análise, a conservação da obra. Deve, portanto, resultar evidente a premência das decisões relativas ao *se* e ao *como* realizar uma reintegração pictórica. Em termos técnicos, estas decisões exigem não só uma formação especializada em conservação e restauro, mas também experiência, sensibilidade, sobretudo visual, e destreza [5] adequadas à especificidade de cada obra. No entanto, dado o cariz marcadamente estético deste tipo de intervenções, há necessariamente uma componente interpretativa e uma subjectividade inerente que complexificam os processos de decisão. Se, por um lado, o debate com as partes interessadas (Dono da Obra, membros da comunidade patrimonial, historiadores/as da arte, outros consultores) é fundamental para a obtenção de uma estratégia desejavelmente intersubjectiva [6]; por outro, a subsequente definição de uma metodologia para a implementação técnica dessa estratégia é um passo absolutamente

fundamental para uma intervenção consistente e coerente, e em acordo com a significância cultural do objecto para a respectiva comunidade patrimonial.

O presente texto descreve a metodologia que norteou as decisões técnicas tomadas nas fases de reintegração cromática e de protecção final das pinturas murais da Ermida de Nossa Senhora da Piedade, em Loulé. Esta descrição é precedida de uma breve contextualização do património e da intervenção, e complementada por algumas considerações sobre a sequência do processo. Reconhecendo a relevância do património em causa e a importância da casuística em conservação e restauro [7], propõe-se com este texto contribuir para a divulgação e memória futura das acções de conservação e restauro de pintura mural em contexto religioso, em Portugal.

Contexto

Descrição

A Ermida de Nossa Senhora da Piedade, localmente nomeada de Mãe Soberana, situa-se no alto de um cerro na freguesia de São Sebastião, em Loulé. De implantação datável de 1553, trata-se de uma pequena igreja de nave única, cuja orientação actual – entrada a nascente, capela-mor a poente – surge na sequência das obras de reconstrução quase total tornadas necessárias pelo impacte do Terramoto de 1755 [8]. Desta época data igualmente o actual retábulo-mor, da autoria do entalhador João da Costa Amado; e o tecto em madeira policromada e tela, da autoria de Diogo de Sousa e Sarre, pintor fareense de algum relevo, contemporaneamente responsável pelo douramento do (então novo) retábulo-mor e pelo estofado da escultura de Nossa Senhora da Piedade [8-9]. A escultura, de vulto perfeito e, ao que tudo indica, fruto de uma produção regional de entre finais do século XVI a inícios do século XVII, é objecto de grande devoção local e regional: “as festividades à [...] Mãe Soberana afirmam-se no contexto algarvio como a mais expressiva e concorrida manifestação religiosa, deslocando-se a Loulé nesse dia milhares de fiéis” [9], constituindo assim “a maior manifestação religiosa a Sul de Fátima” [10]. A popularidade destas manifestações, aliás celebrada em algumas obras literárias e artísticas [11], motivou, em meados de 1990, a construção de um Santuário, de planta circular e grandes dimensões, que exigiu a demolição da antiga sacristia; a Ermida foi, todavia, mantida.

No interior da Ermida, e além dos referidos tecto e retábulo, o programa decorativo da nave é dominado por uma série de painéis murais de finais do século XIX, com representações da Via Sacra, que encimam lambris em azulejos de padrão em azul, amarelo e branco datáveis do século XVII [8]. Na capela-mor existem duas pinturas sobre estuque de “estilo e técnica” similares aos da nave [12, p. 269], muito embora de dimensões ligeiramente menores e com diferente iconografia – o nascimento e infância de Cristo. Alguns elementos decorativos (arquitecturas perspectivadas, marmoreados vários, um lambril de azulejo que mimetiza o lambril seiscentista, motivos vegetalistas,

anjos) pintados no arco triunfal, na abóbada da capela-mor e na parede da entrada, complementam a decoração parietal, no que poderá constituir um programa mais antigo, talvez datável do século XVIII.

O presente texto é sobretudo dedicado aos painéis figurativos da Ermida, mormente os da nave, que apresentavam as lacunas mais relevantes, e que por isso exigem uma descrição mais detalhada: ao longo das paredes da nave, lesenas (pilastras decorativas) em brecha da Arrábida fingida dividem o espaço em oito áreas de 1,50 m × 2,86 m, quatro do lado direito e quatro do lado esquerdo. No centro de cada uma destas áreas há diferentes pinturas representando cenas da Paixão de Cristo, emolduradas superiormente por grinaldas de flores pendentes; enquanto na parte inferior surgem entrelaçados vegetalistas com flores azuis, enriquecendo o esquema compositivo; nas áreas laterais, dois *putti* dirigem o olhar do espectador para a cena principal. As cenas representadas, da entrada para a capela-mor, são: na parede Sul, *Cristo é condenado à morte*, *Cristo carrega a cruz às costas* e *Cristo cai pela primeira vez*, além de um painel, sob o púlpito, com representação de uma boca de cena; e, na parede Norte, *Cristo é despojado de suas vestes*, *Cristo é pregado na cruz*, *Cristo morre na cruz* e *Cristo é descido da cruz*; este último painel integra a assinatura do autor das pinturas, “JOSÉ FILIPPE [Porfírio] / PINTOR EM FARO”.

Em termos de técnica, não é possível, sem testes adicionais, afirmar com segurança se as pinturas foram executadas a óleo ou com uma têmpera gorda, ou eventualmente uma técnica mista – óleo na cena central, têmpera na moldura; certo é que foram executadas a seco, sobre estuque [8, 12].

Enquadramento da intervenção

A recente necessidade de intervir sobre as pinturas murais da Ermida foi motivada sobretudo pelas perdas de camada policroma, cuja taxa de progressão obrigou a que tal intervenção assumisse um carácter de urgência. Como se disse, a Ermida é símbolo e palco de grande devoção local e regional, muito embora não esteja enquadrada por nenhuma protecção patrimonial formal [8]; e a sua mensagem catequética, conquanto muito ligada à escultura de Nossa Senhora da Piedade, vive também da riqueza do seu património integrado, incluindo as pinturas. Assim, os objectivos delineados para a intervenção sobre as pinturas murais da Ermida centraram-se:

1. no atingir de um novo equilíbrio dirigido à conservação dos materiais de suporte e policromos, através de uma intervenção compatível que promovesse o desacelerar dos processos de degradação e o prolongar da sua vida útil (i.e., estabilização do ponto de vista físico-químico e estrutural);
2. no atingir de uma leitura una e harmoniosa, dotando as pinturas de condições de fruição condignas com os seus valores estéticos e simbólicos (religioso e afectivo).

A intervenção deveria necessariamente ser concretizada dentro dos princípios da Igreja relativamente à conservação do seu património e dos princípios éticos e deontológicos da Conservação. Importa sublinhar que os primeiros estão em pleno acordo com os segundos, porque se desenvolvem, neste contexto, a partir de uma similar base conceptual: “O património cultural material da Igreja reflecte sempre, e deve comunicar, o seu património imaterial essencial, ou seja, as tradições da espiritualidade (as tradições religiosas e devocionais, costumes e práticas de culto) que caracterizam a fé católica. Este património imaterial deve ser considerado tanto a fonte inspiradora responsável pela produção do património material como a principal razão por detrás dos esforços para conservar e valorizar as formas materiais” [13, p. 108].

Estado de conservação

Em 2016, previamente à intervenção ora reportada, o estado de conservação das pinturas murais oscilava entre o médio e o mau, dependendo sobretudo da sua localização. Deve aqui notar-se que foram detectadas diversas fragilidades no exterior da edificação, incluindo:

- sinais de humidades ascensionais no exterior da parede Norte;
- alteração de pavimentos e de volumes, causada (i) pela demolição da sacristia em 1994/5, junto da parede Sul, tornando-a mais exposta; e (ii) por modificações nos enchimentos e revestimentos do pavimento exterior (também justaposto à parede Sul);
- utilização de materiais de construção não idóneos (rebocos selantes, com áreas extensas em cimento Portland); e
- deficiências ao nível das coberturas (telhas e telas de impermeabilização danificadas e com acumulação de depósitos vários, incluindo biológicos).

Por outro lado, no interior da Ermida a ventilação é muito escassa e não existe controlo ambiental, tendo os registos termo-higrométricos efectuados durante a intervenção demonstrado a ocorrência frequente de dias com amplitudes elevadas da humidade relativa do espaço. As pequenas dimensões da igreja constituem igualmente um factor de risco para as pinturas, sobretudo em dias de grande afluência de pessoas. Importa ainda salientar que o património integrado da Ermida, incluindo pinturas murais, foi objecto de uma extensa e detalhada operação de conservação e restauro entre 1996 e 1997, da responsabilidade do Museu Municipal de Loulé e do Instituto José de Figueiredo; as pinturas apresentavam já nessa altura um estado relativamente precário, motivado sobretudo por acumulação de sujidades, vandalismo e presença de sais [12].

Ilustram-se na Figura 1 as principais formas e fenómenos de alteração e degradação observadas nas pinturas murais em 2016, previamente à intervenção aqui descrita. Os painéis laterais, em particular os da parede Sul, encontravam-se, de uma forma geral, em pior estado do que as restantes pinturas; para além de alguns sinais de vandalismo (sobretudo graffiti) e alterações cromáticas (em zonas de reintegração cromática,

especificamente nos fundos verdes), destacava-se a presença de sais cristalizados sobre e sob as superfícies pintadas (eflorescências e cripto-eflorescências, polvorentas ou em crosta), bem como, associadas a esta presença, graves situações de falta de coesão e adesão e de perdas de material, amplas ao nível das camadas cromáticas e pontuais ao nível dos suportes. Neste caso, a presença de sais não estará ligada somente à proximidade do mar (cloretos), mas também a determinados materiais de construção (sulfatos) e a humidades ascensionais (nitratos), como parecem indicar os resultados obtidos através de ensaios pelo método colorimétrico. Relativamente aos danos advenientes da cristalização de sais solúveis, deve sublinhar-se a sua relação com as condições ambientais específicas a que as pinturas estão expostas e o seu possível agravamento devido à impregnação das mesmas com um filme polimérico (provavelmente Paraloid B72 ou Plexigum [12]), aquando da intervenção de conservação e restauro de 1996/7: a criação de uma barreira polimérica sobre as pinturas impediu a livre saída dos referidos sais, que cristalizam agora sob e por entre as camadas pictóricas, provocando o levantamento e perda dos estratos cromáticos mais superficiais.



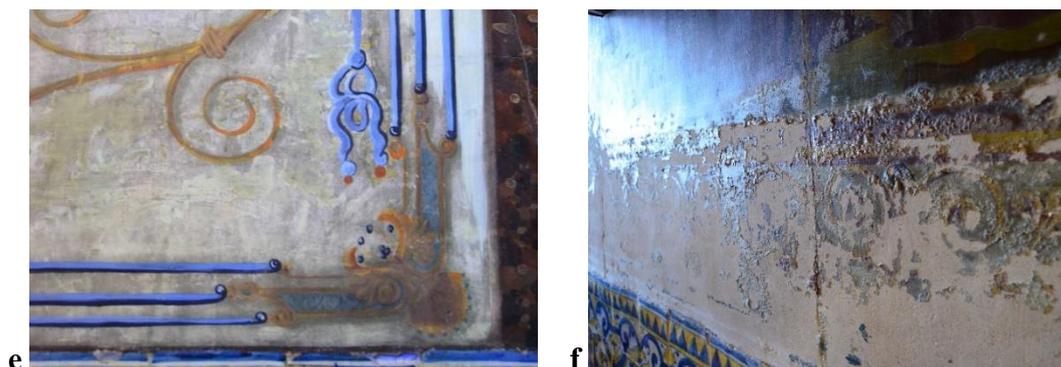


Figura 1. Principais fenómenos de alteração detectados nas pinturas murais da Ermida de Nossa Senhora da Piedade: *a*) colonização biológica (arco-triunfal); *b*) inscrições/graffiti (vandalismo) na parede Sul; *c*) lacunas de camada cromática, fissura e pequenas lacunas/abrasão ao nível do suporte, na parede Sul; *d*) eflorescências e cripto-eflorescências salinas, na parede Sul; *e*) sujidades aderentes e alterações cromáticas dos repintes/reintegrações de tom verde (parede Sul); *f*) extensas áreas de lacuna de camada cromática, destacando-se ainda o brilho associado ao tratamento da pintura por impregnação com resina acrílica (Paraloid B72 ou Plexigum) (parede Sul).

As formas de alteração e degradação consequentes dos fenómenos de cristalização dos sais – eflorescências e cripto-eflorescências, empolamentos, esfoliação e escamação das camadas pictóricas – resultaram em graves problemas de ordem estética, nomeadamente em alterações cromáticas/descoloração e em extensas lacunas que interferiam profundamente com a leitura e enquadramento das cenas representadas.

Intervenção realizada

É importante destacar que, muito embora a reintegração cromática das pinturas murais da Ermida da Mãe Soberana constitua a consequência mais visível da intervenção realizada, a conservação do valor cultural das sobreditas pinturas exigiu todo um conjunto de precedentes acções, conducentes ao mitigar das aceleradas taxas de degradação presentes, sem as quais a reintegração teria tido uma duração extremamente limitada. Mais precisamente, face à complexidade das situações detectadas e aos objectivos definidos, a conservação e restauro das pinturas murais exigiu:

1. acções no invólucro, i.e., pelo exterior, da Ermida, em particular ao nível dos rebocos da parede Sul e das coberturas, incluindo: limpeza de depósitos no telhado e sistemas de escoamento; reparação/substituição de telhas e de telas de impermeabilização; picagem e substituição dos rebocos da parede Sul por outros, mais porosos, com vista a melhorar o sistema de trocas gasosas entre o interior e o exterior;
2. acções de estabilização das pinturas propriamente ditas, incluindo: aplicação de biocidas onde necessário; pré-fixação e fixação das camadas cromáticas; remoção cuidadosa dos sais solúveis à superfície, injeção de argamassas fluidas em bolsas de destacamento; preenchimento de lacunas; remoção de depósitos mais aderentes ou de repintes/reintegrações muito alteradas e/ou dissonantes.

Além, obviamente, da documentação textual, gráfica e fotográfica detalhada de toda a intervenção. O relatório de intervenção foi complementado por um manual de

monitorização e manutenção, no qual se listaram as inspecções a realizar, periodicidades e correspondentes indicações de acções preventivas/correctivas; além de outras recomendações, mormente relativas à importância de assegurar uma ventilação controlada do espaço, com a revisão dos sistemas de fechamento dos vãos (janela e clarabóia). Foi ainda vincado o facto de que, dada a fragilidade das pinturas, uma manutenção consistente seria decisiva para a longevidade da intervenção realizada.

Note-se que este elenco extremamente sumariado das acções efectuadas serve apenas para complementar a contextualização necessária àquele que é o principal foco deste texto – a reintegração cromática das lacunas nas pinturas murais.

Reintegração cromática

De entre os objectivos delineados para a intervenção de conservação e restauro sobre as pinturas murais da Ermida de Nossa Senhora da Piedade, atrás elencados, o objectivo primeiro de proceder à reintegração cromática das lacunas presentes prendeu-se sobretudo com o promover de uma leitura das imagens condigna com os valores espirituais, sociais, estéticos e artísticos que lhes são atribuídos pelos seus visitantes, na sua larga maioria correspondentes à comunidade de fiéis que frequenta esta pequena capela.

Por outro lado, e tratando-se de uma intervenção de conservação e restauro, importou evidentemente considerar a deontologia da profissão, mormente, neste caso, a discernibilidade e a reversibilidade das operações realizadas. Deve salientar-se que os princípios da conservação e restauro encontram o seunexo, enquadramento e aplicabilidade no espaço dos valores culturais de cada obra, e é, portanto, a estes que devem estar indexados. No caso das reintegrações cromáticas, a discernibilidade é um princípio ético defensor de autenticidades percebidas como originalidade de composições e materiais (caso da obra aqui em análise), advogando preenchimentos de lacunas que se integrem harmoniosamente na superfície pictórica original, permitindo a sua leitura, mas não passíveis de ser confundidas com estas superfícies em inspecção de proximidade [14, art.9]. Por outro lado, a reversibilidade, aqui entendida como o grau em que uma acção ou tratamento de conservação pode ser desfeito sem causar danos aos valores culturais que o bem materializa, é um princípio ético de primordial importância sempre que se adicionem materiais a um bem cultural com base em fundamentos estéticos, e traduz-se, nestes casos, pelo grau em que estas adições podem ser removidas sem, como se disse, comprometer o objecto enquanto veículo dos valores culturais que lhe são atribuídos [15]. Ora, no caso de reintegrações cromáticas, esta reversibilidade pode mais justamente apelidar-se de removabilidade, entendida como a possibilidade de remover os materiais adicionados sem riscos para a matéria original do objecto [15]. Tal definição, no presente contexto, implica a preferência por tintas cujas características de solubilidade sejam diversas das da superfície sobre a qual são aplicadas, quer no curto, quer no longo prazo.

Neste enquadramento, a metodologia de intervenção definida para a reintegração cromática das lacunas nas pinturas da Ermida de Nossa Senhora da Piedade foi modelada com base na tipologia de lacunas, em consonância com as propostas de Paolo e Laura Mora e Paul Philippot [16]. Nas pinturas murais da Ermida predominavam dois tipos de perda de camada cromática: (i) *zonas de abrasão* e (ii) *zonas de lacuna na película pictórica*. As estratégias para lidar com cada um destes tipos de perda, descritas nas subsecções abaixo, foram, respectivamente, (i) o *subtom* e (ii) dependendo da dimensão das lacunas: o *tratteggio* por vezes complementado com *reintegração em cor idêntica à original*; ou a *aplicação de velaturas a cinzento com luminosidade idêntica à das cores originais*. O programa de reintegração cromática foi realizado essencialmente com recurso a aguarelas Winsor & Newton da gama Cotman, quimicamente compatíveis com os substratos originais, facilmente removíveis sem causar danos a estes últimos e não tóxicas; e, muito pontualmente, com tintas *Colori a Vernice 'Restauro'* da Maimeri, à base de resina de mástique e contendo diversos estabilizantes [17].

Uma nota final para referir que, nas descrições abaixo, a terminologia relativa às dimensões da cor apercebidas pelo olho humano segue o proposto em [18, p. 23]:

- tom/tonalidade: “dimensão da cor que nos permite diferenciar um vermelho de um verde ou de um azul e classificar um amarelo em amarelo esverdeado ou amarelo alaranjado”;
- saturação: “julgamento da quantidade de cor [...], ou seja, o afastamento ou aproximação de uma cor do cinzento com a mesma intensidade luminosa”;
- luminosidade: “intensidade da luz reflectida pela superfície, podendo-se distinguir entre claro – aproximação de uma cor ao branco – e escuro – aproximação de uma cor ao preto”.

Zonas de abrasão

Zonas de abrasão correspondem a áreas onde a película pictórica não está completamente ausente, mas apresenta desgaste ou desvanecimento; ou seja, conservam-se ainda vestígios da policromia original, ainda que apenas numa espessura limitada. Muitas vezes estas áreas de abrasão são causadas por choques mecânicos, acções superficiais de fricção, ou por degradação do aglutinante utilizado. Este tipo de deterioração pode observar-se no plano de fundo da imagem na Figura 2a, evidenciada nas zonas mais claras, onde a cor parece mais esbatida, causando um efeito óptico análogo a manchas, que impedem uma leitura da imagem na sua unidade cromática original.

Estas áreas foram abordadas com recurso à técnica da reintegração por abaixamento óptico-tonal (*subtom*), que corresponde a uma reintegração pictórica mediante a aplicação de uma velatura, neste caso com pinceladas muitíssimo pequenas, numa tonalidade ligeiramente mais clara que a original, em áreas da pintura

desgastadas/desvanecidas mas ainda legíveis [16]. Este procedimento, que “requer uma grande sensibilidade relativamente aos valores pictóricos” faz recuar opticamente as áreas desvanecidas, assim restituindo alguma homogeneidade ao tecido pictórico, de uma forma discernível, ou seja, com uma diferença tonal relativamente aos tons originais apenas “suficiente para se poder reconhecer a reintegração como interpretação crítica” [16, p. 336].

Como se pode verificar na Figura 2b, não foi mimetizada a cor original: para se diferenciarem as zonas reintegradas, foi escolhido um cinzento com a mesma luminosidade que a cor original. É, portanto, cumprido o objectivo de reconstituir uma leitura harmoniosa da imagem, auxiliando a recomposição (mental) da mesma [4], mas sem a falsear, i.e., de forma discernível. Por outro lado, o uso de aguarelas, de solubilidade diversa das pinturas, permite assegurar um elevado grau de removibilidade.



Figura 2. Zonas de abrasão no fundo do painel *Cristo cai pela primeira vez* (parede Sul): *a*) antes da intervenção; *b*) depois de reintegração cromática com recurso à técnica do abaixamento óptico-tonal, na qual pequeníssimos traços são aplicados a aguarela por forma a reconstituir o tecido cromático.

Zonas de lacuna da película pictórica

Entende-se por lacuna da película pictórica a perda integral da policromia original; dependendo da profundidade da área lacunar, permanecem visíveis as camadas preparatórias ou, até, o suporte. As causas deste tipo de degradação podem ser variadas, incluindo danos antrópicos, choques mecânicos, sais, perda de ligante, movimentos estruturais, entre outros.

Estas zonas podem ser classificadas em função das respectivas dimensões em: **lacunas circunscritas** (tamanho pequeno a médio, entre 1 cm e 5 cm) e **lacunas extensas** (de grandes dimensões, i.e., maiores que 5 cm). Exclui-se *a priori* a possibilidade de reconstruir tonalmente este tipo de lacunas sem uma técnica que declaradamente diferencie estas reconstruções, dado que o reconhecimento da intervenção constitui a pedra angular fundamental da reintegração pictórica. Realizar uma reintegração mimética não permite distinguir o trabalho original da intervenção, apagando a passagem do tempo (a que Brandi chamou ‘instância histórica’ [2]) e dando a falsa impressão de a obra estar intacta. As escolhas técnicas específicas para cada tipo de situação são apresentadas nas subsecções abaixo.

Lacunas circunscritas (de pequenas e médias dimensões)

Metodologicamente, foram, como se disse, seguidos os passos propostos por Paolo e Laura Mora e Paul Philippot [16] para a reintegração de lacunas em pinturas murais. No caso das lacunas de pequenas e médias dimensões, e com base nesta proposta, importa aqui distinguir entre:

1. lacunas circunscritas reconstituíveis a *tratteggio*, caso de lacunas em planos de fundo ou em outros componentes da imagem cuja reconstituição seja inequívoca –o que depende de uma leitura crítica das lacunas em termos de forma, dimensão, posicionamento na superfície pictórica e presença de coordenadas de cor nas margens (das lacunas) que permitam estabelecer inequivocamente as cores previamente existentes;
2. lacunas circunscritas reconstituíveis mas cujas dimensões (demasiado reduzidas, i.e., menores que 0,5 cm) não permitem uma reintegração a *tratteggio*;
3. lacunas de elementos não reconstituíveis.

Nos primeiros dois casos, as lacunas circunscritas definem-se não só por terem limites bem definidos, mas também por existir sobre elas informação formal e cromática suficiente para permitir a sua reconstrução: são áreas onde inequivocamente e sem sombra de dúvida haveria uma determinada forma e cor de preenchimento. No terceiro caso, apesar de as lacunas estarem claramente delimitadas, não há informação suficiente, ficando o seu eventual preenchimento inteiramente sujeito à interpretação pessoal do operador. Neste caso incluem-se nomeadamente partes determinantes de uma figura, como olhos, narizes, bocas, contornos de faces, mãos, ou seja, elementos onde a reconstituição fidedigna da imagem é impossível sem informação de suporte.

Nas pinturas murais da Ermida de Nossa Senhora da Piedade, as lacunas circunscritas reconstituíveis a *tratteggio* localizavam-se em fundos de cores uniformes, predominando os fundos de cor azul clara.

Para garantir o cumprimento dos objectivos da intervenção respeitando os sobreditos princípios deontológicos, foi utilizada, sempre que possível, a técnica do *tratteggio*. O *tratteggio* é uma técnica de reintegração pictórica cuja base conceptual se deve a Cesare Brandi, que explicitou os seus princípios teóricos na sua *Teoria do Restauro* [2]; tecnicamente, a sua aplicação em pinturas murais foi detalhada por Paolo e Laura Mora e Paul Philippot [16]. A técnica consiste na justaposição e sobreposição de linhas verticais e paralelas de cores diferentes para obter uma cor global idêntica à cor de referência adjacente [16, 19]. Estas cores devem ser saturadas e brilhantes, e por isso é conveniente usar cores puras e não misturadas e reduzir a sobreposição das linhas ao mínimo essencial. As linhas surgirão como uma vibração de cor, em harmonia com a cromia local ou geral da pintura, de modo a que à distância a intervenção seja imperceptível, mas que se evidencie claramente quando observada de perto (Figura 3) [16].

No segundo caso – lacunas circunscritas reconstituíveis mas cujas dimensões não permitem uma reintegração a *tratteggio* – enfrentamos outro tipo de problema: o que fazer onde a reintegração é possível (ou seja, há informação) mas, dadas as dimensões da lacuna (lados inferiores a 0,5 cm), é tecnicamente impossível realizá-la com *tratteggio* (Figura 4a)? Avaliando cada situação específica com o objectivo principal de restituir um equilíbrio à imagem, procedeu-se, neste tipo de lacunas, à reintegração com velaturas em aguarela para obtenção de cor idêntica à original, que delimitam progressivamente áreas de cor mais consistentes; ou seja, que, ao preencher as lacunas de reduzida dimensão, permitem conferir contornos mais definidos às lacunas maiores da envolvente, sendo estas últimas reintegradas a *tratteggio*.

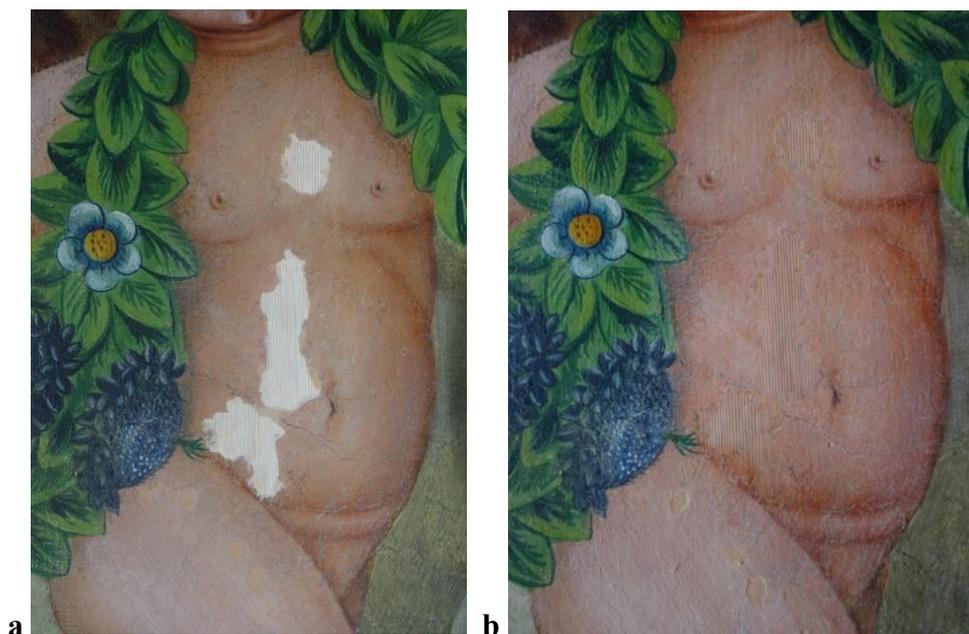
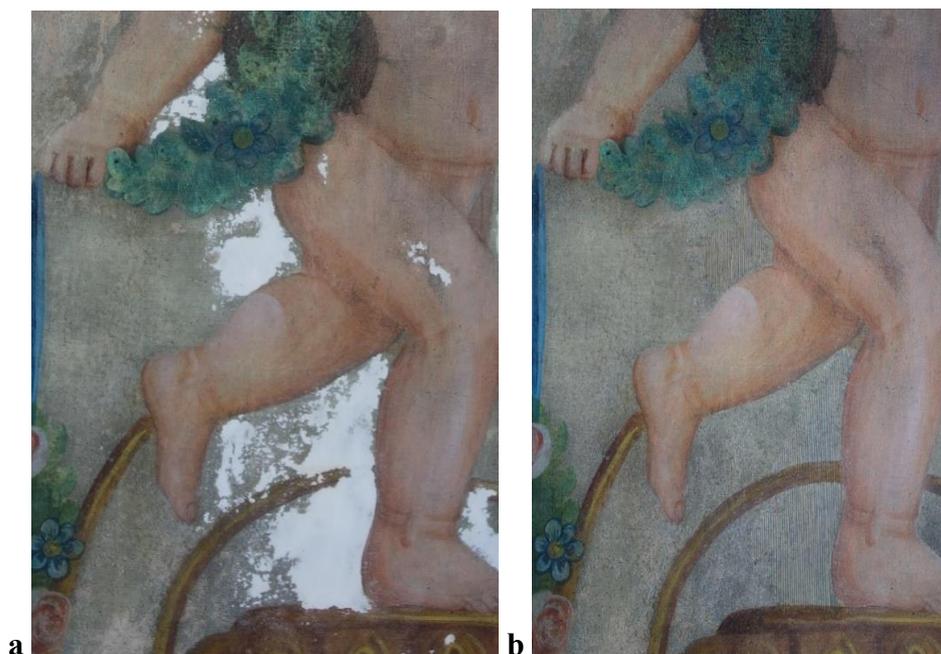


Figura 3. a) Zona de lacunas circunscritas, na moldura do painel *Cristo cai pela primeira vez*; b) com reintegração pictórica a *tratteggio*.

No exemplo mostrado (Figura 4), é possível distinguir lacunas reintegradas a *tratteggio* e zonas de pequenas lacunas reintegradas a aguarela com cor idêntica à original, que ajudam a circunscrever as áreas lacunares maiores. A opção por uma cor idêntica à original prende-se com o facto de que preencher estas pequenas lacunas com recurso a abaixamento óptico-tonal em tons de cinza, analogamente ao realizado nas áreas de abrasão, significaria contrariar o efeito de vibração cromática obtido pelo *tratteggio*, interrompendo a unidade de leitura.





c **Figura 4.** Pormenor da moldura do painel *Cristo é descido da Cruz* (parede Norte), *a*) antes e *b*) após reintegração a *tratteggio* e com áreas de velatura de cor idêntica à original; *c*) pormenor do calcanhar, mostrando as duas técnicas de reintegração.

O caso das lacunas (circunscritas) de elementos não reconstituíveis aplicava-se, nas pinturas da Ermida de Nossa Senhora da Piedade, a muitas das figuras representando soldados romanos, que foram privadas dos olhos, presumivelmente por fiéis, que desta forma ‘castigariam’ os personagens por terem contribuído para a crucificação de Cristo. Nestes casos, como se disse, não é possível reconstituir as áreas em falta porque faltam elementos formais determinantes. Estas lacunas foram preenchidas com subtom a cinzento através de velatura, como pode ser visto no exemplo mostrado na Figura 5.

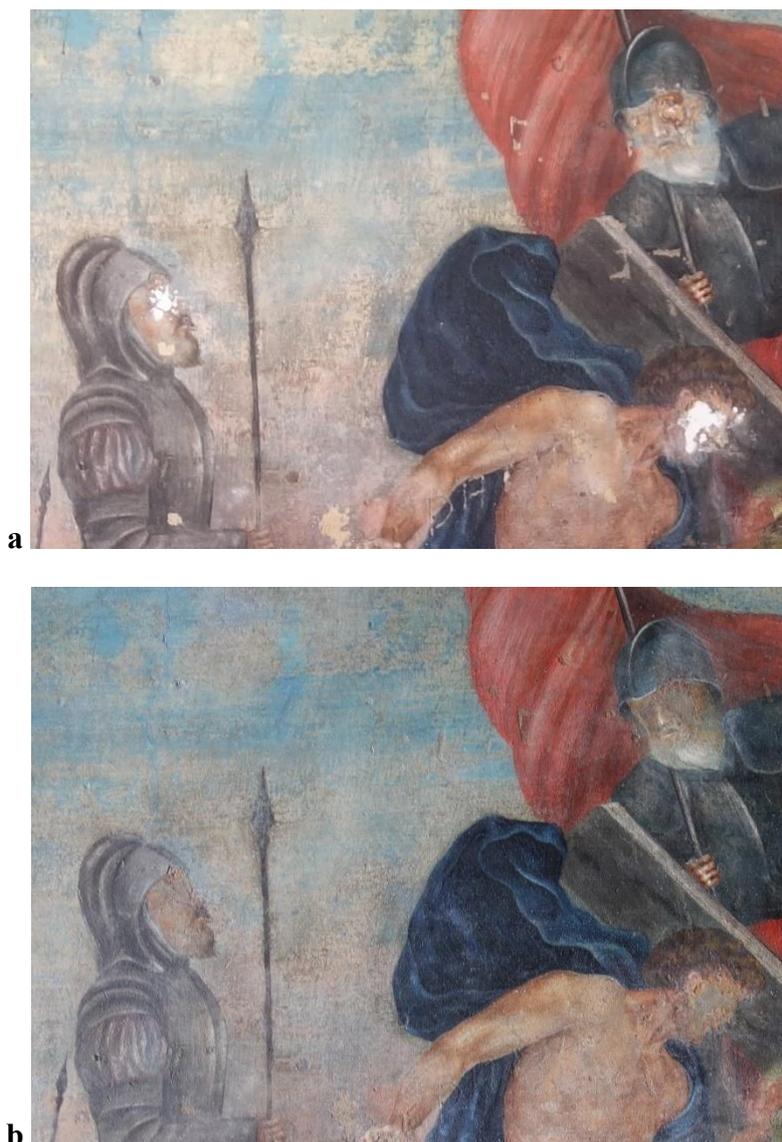


Figura 5. Pormenor do painel *Cristo cai pela primeira vez* onde foi feita uma reintegração com abaixamento óptico-tonal nos rostos vandalizados: *a)* em fase de preenchimento; e *b)* após reintegração cromática.

Lacunas extensas (de grandes dimensões)

As lacunas de grandes dimensões dificilmente se podem reintegrar com uma técnica específica como as acima descritas, porque não possuem os elementos formais necessários para repropor inequivocamente o esquema compositivo. Como se pode ver na Figura 6, não só a restituição desses elementos constituiria uma invenção parcial do operador, mas a sua realização técnica dificilmente replicaria a destreza e sensibilidade do artista que originalmente pintou a obra. Estes conceitos também se aplicam a áreas aparentemente repetitivas ou que seguem um padrão: elementos repetitivos, especulares ou geométricos não são perfeitamente iguais – todos variam em forma e tamanho e, mesmo se transpostos com a técnica do estresido, são sempre acabados à mão livre; facilmente se demonstra que mesmo elementos deste tipo são semelhantes, mas não são exactamente iguais.



Figura 6. Pormenor do painel *Cristo cai pela primeira vez*: a) antes da intervenção; e b) durante a reintegração, evidenciando o tratamento cromático de uma lacuna de grandes dimensões.

No caso das pinturas da Ermida, a principal solução contemplada nestas situações foi a de uma intervenção de reintegração pictórica mediante aplicação, a aguarela, de velaturas cinzentas com luminosidades idênticas às do esquema de cores original. Com esta técnica foi possível eliminar os distúrbios ópticos causados pelas lacunas, obtendo-se uma superfície com menos ruído, que permite uma leitura integral da imagem (Figura 6), respeitando os princípios éticos já aqui sobejamente repetidos.

Na Figura 7 é possível observar a execução deste processo. Note-se como o original permanece evidente, enquanto a lacuna se uniformiza com as áreas circundantes, transformando-se em parte integrante da obra e deixando de constituir uma perturbação. Analisando a superfície, são visíveis os elementos originais da moldura que circunscrevem a cena central; através desses traços originais, usando luminosidades diferentes do mesmo cinzento, à mão livre, foi possível restituir essa sensação de delimitação: os fragmentos do original guiam-nos para um limite inequívoco,

justificando-se a proposta desta linha; simultaneamente, fica claro que esta é uma intervenção.

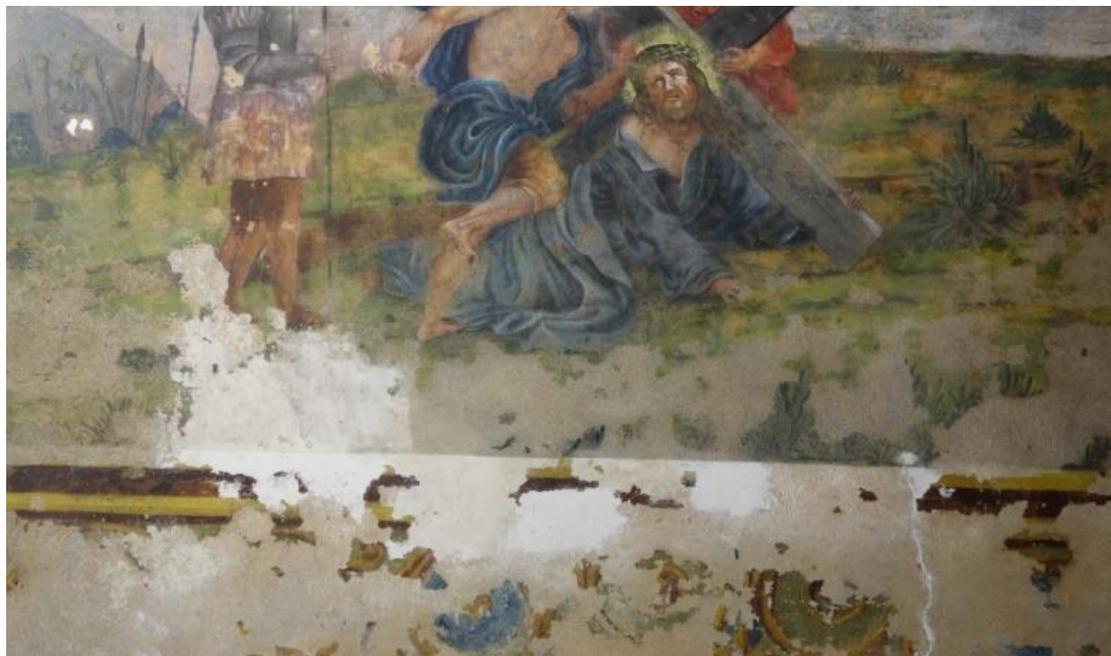


Figura 7. Pormenor do painel *Cristo cai pela primeira vez* durante o processo de reintegração cromática.

Neste caso específico, a moldura era composta por três linhas principais – uma amarela clara, uma em vermelho acastanhado e a última amarela – o que implicou a utilização da cor cinzenta com três luminosidades diferentes, correspondendo às luminosidades das cores originais, rejeitando-se a mimetização do tom original. Uma forma simples de ilustrar este processo é imaginar uma fotografia da área intervencionada a preto e branco e não conseguir distinguir o fragmento original da zona reintegrada (Figura 8). Aliás, o recurso à fotografia a preto e branco neste tipo de reintegrações pode ser um auxiliar precioso [18], permitindo acompanhar os níveis de luminosidade de uma forma simples e pouco dispendiosa. Realce-se ainda, uma vez mais, a importância fundamental da sensibilidade do/a conservador/a-restaurador/a no processo, sensibilidade essa que precisa de ser treinada de forma a permitir a especialização necessária à implementação deste tipo de soluções [20].



Figura 8. *a)* Pormenor da zona central da moldura do painel “Cristo cai pela primeira vez”, onde é possível distinguir as zonas de policromia original e as zonas de reintegração em diferentes tons de cinzento; *b)* mesmo pormenor, a preto e branco.

Alguns dos entrelaçados vegetalistas com flores azuis representaram um problema específico nesta intervenção. Devido à grande quantidade de sais contidos na alvenaria e sua posterior eflorescência, grande parte da película pictórica estava ausente, causando lacunas consideráveis (Figura 9). Este fenómeno afectava (e ainda afecta) sobretudo a parede Sul, onde os painéis *Cristo cai pela primeira vez* e o que representa uma boca de cena, sob o púlpito, se encontravam parcialmente desprovidos de motivos decorativos, subsistindo apenas alguns fragmentos que não permitiam o fecho completo da imagem. O painel localizado sob o púlpito, visível na Figura 9, permitia apenas uma delimitação parcial do elemento, que permanecia, no entanto, pouco legível na sua unidade, causando um desequilíbrio óptico na leitura total da imagem. Esta situação era agravada pelo facto de os outros seis painéis das paredes Norte e Sul surgirem completos. Nestes dois casos, e mesmo sem fragmentos remanescentes do original, tentou-se recriar uma unidade formal através do estudo do existente, incluindo vestígios muito ténues da impressão deixada pelo filme pictórico original nas camadas (originais)

subjacentes. Através de velaturas de cor cinzenta, tentou-se completar a imagem, repropondo à superfície as linhas fundamentais que compunham este elemento. As imagens na Figura 10 ilustram os resultados nas molduras do painel *Cristo cai pela primeira vez* e do painel sob o púlpito.



Figura 9. Pormenor da zona inferior do painel com boca de cena sob o púlpito (parede Sul), onde se observam as lacunas causadas pela presença de sais.



Figura 10. Zonas inferiores a) do painel *Cristo cai pela primeira vez* e b) e c) do painel com boca de cena sob o púlpito, ilustrando o processo de reintegração cromática em zonas lacunares extensas.

Usando esta variante da regra geral que não prevê a adição de elementos na ausência de fragmentos originais – sendo que os vestígios detectados eram apenas suficientes para confirmar que o desenho original era análogo ao das restantes molduras – foi possível obter uma unidade de conjunto que de outra forma permaneceria perdida: as lacunas introduziam uma dissonância na harmonia geral, constituindo elementos perturbadores onde o olhar inevitavelmente permaneceria, em detrimento dos detalhes do original, de extrema beleza e refinamento. O uso do cinzento, além disso, destaca os fragmentos originais, relativamente mais brilhantes que a velatura cinzenta; simultaneamente conferindo uma coesão harmoniosa ao tecido pictórico. Na Figura 11

é possível apreciar o painel antes e depois do tratamento de conservação e restauro efectuado.



Figura 11. Painel *Cristo cai pela primeira vez* a) antes e b) depois do tratamento efectuado.

Protecção final

Após a fase de limpeza e subsequente fase de reintegração, as pinturas revelavam-se extremamente heterogéneas em termos de brilho/opacidade; foi por isso necessário dedicar uma atenção especial à fase de protecção e acabamento das superfícies. A luz dentro da nave da Ermida tem origem na porta principal e na janela que encima esta última. Estes dois elementos projectam, ao longo das paredes decoradas, um feixe de

luz rasante que acentuava as discrepâncias superficiais, causando distúrbios visuais: os repintes remanescentes apareciam muito brilhantes; as áreas de abrasão, bem como as lacunas de grandes dimensões, surgiam opacas; e as áreas reintegradas a cores de verniz apareciam acetinadas, mas sem uma perfeita conexão com a semi-opacidade dos fundos. Destas heterogeneidades decorreu a necessidade de conceber uma camada de acabamento que conferisse uma maior harmonia a estas dissonâncias ópticas.

Por outro lado, a maioria das reintegrações foi feita a aguarela – o recurso às tintas à base de resina de mástique foi muito pontual –, uma técnica que origina policromias muito vulneráveis à fricção. Considerando a proximidade com o público e, portanto, a elevada probabilidade de a camada policroma ser acidental ou voluntariamente tocada, a camada de acabamento teria ainda de ajudar a proteger e fixar estes pigmentos, por natureza frágeis, desempenhando assim uma dupla função de protecção e fixação. No entanto, num ambiente como o do interior do Santuário, onde a presença de sais é muito forte, a aplicação de um estrato de protecção criaria uma barreira que resultaria num agravamento dos problemas de degradação, prementes sobretudo ao longo do painel sob o púlpito e dos painéis *Cristo cai pela primeira vez*, *Representação de Jesus, Maria e José* (parede Sul da capela-mor) e *Nascimento de Jesus* (parede Norte da capela-mor). Por esta razão, optou-se por aplicar a camada protectora apenas nos restantes painéis, onde a eflorescência de sais era residual e não constituía um problema conservativo.

Perante as condicionantes descritas, a camada de acabamento a aplicar deveria ter as seguintes características:

1. Atenuar as discrepâncias de brilho das superfícies;
2. Proteger a pintura;
3. Fixar as reintegrações a aguarela;
4. Não agravar o estado de conservação;
5. Ser reversível ou, pelo menos, removível.

Tendo em perspectiva estes requisitos, foi feita uma selecção preliminar de vernizes de protecção a testar no Santuário. Entre as diversas opções disponíveis, optou-se pela utilização dos vernizes Regal Retouching Varnish e Regal Varnish Mat, ambos da CTS, pelas razões apontadas na Tabela 1. Os vernizes foram testados em diferentes combinações, por forma a escolher a que proporcionasse um efeito mate ligeiramente acetinado. As soluções testadas foram Regal Mat:Regal Retouching, nas proporções (%) 20:80 (mistura 1), 30:70 (mistura 2) e 40:60 (mistura 3).

Tabela 1. Propriedades dos vernizes seleccionados que fundamentaram a sua escolha.

Verniz	Propriedades	Fundamentos da escolha
Regal Retouching Varnish	à base de resina de ureia-aldeído de baixo peso molecular (Laropal A81)	quimicamente compatível com os materiais presentes, incluindo as tintas utilizadas na intervenção (aguarelas da Winsor & Newton, e tintas à base de resina natural de mástique da Maimeri)
	elevada estabilidade fotoquímica, sobretudo se protegido de radiação ultravioleta [21]	conferem durabilidade ao tratamento
	temperatura de transição vítrea elevada (49 °C)	minimiza riscos de adesão de poeiras
Regal Varnish Mat	à base de Regalrez 1094, resina alifática de baixo peso molecular, adicionada de cera microcristalina, estabilizador fotoquímico Tinuvin 292 e plastificante Kraton G-1650	quimicamente compatível com os materiais presentes, incluindo as tintas utilizadas na intervenção (aguarelas da Winsor & Newton, e tintas à base de resina natural de mástique da Maimeri)
	elevada estabilidade fotoquímica [22], melhorada pela adição de Tinuvin 292 [23]	conferem durabilidade ao tratamento
	temperatura de amolecimento (do Regalrez 1094) elevada (94 °C)	minimiza riscos de adesão de poeiras
Ambos os vernizes	transparentes e originam um filme incolor, proporcionando bons resultados, quer aplicados a pincel, quer por pulverização, em superfícies porosas e absorventes. O baixo peso molecular dos principais componentes permite filmes menos rugosos [24].	visualmente compatíveis com os valores culturais das pinturas
	removíveis com solventes apolares (<i>white spirit</i> , ligroína etc.), mesmo após envelhecimento [23].	removíveis; permitem retratabilidade da intervenção

De acordo com as respectivas fichas técnicas, seria possível obter um efeito mais mate diluindo os vernizes em solventes com baixo ponto de ebulição, e.g. a ligroína [25]; por esta razão, as três soluções de verniz elencadas acima foram diluídas em ligroína, testando-se soluções a 85 %; a 65 %; e a 50 %. As nove formulações foram pulverizadas (com uma pistola de compressão) em folhas de papel medianamente absorventes (cartolina) de cores castanha clara e castanha escura (Tabela 2).

Tabela 2: Resultados da aplicação das diferentes formulações de vernizes de acabamento em duas cores de cartolina.

Diluições	Mistura 1	Mistura 2	Mistura 3
85%			
65%			
50%			

A observação visual permitiu verificar que as diluições de 85 % e 65 % surgiam, em geral, excessivamente encorpadas, ou seja, o verniz formava uma camada muito espessa – a evitar, para não selar completamente a superfície, e dado que a intenção era simplesmente criar uma fina camada superficial, apenas suficiente para homogeneizar a composição. Com excepção da mistura 1 a 65 %, de aparência fina e uniforme, as formulações mais concentradas apresentavam manchas, como se o componente ceroso do verniz Regal Mat não estivesse completamente dissolvido. No entanto, o subsequente teste da mistura 1 a 65 % numa pequena área representativa da pintura originou uma superfície excessivamente brilhante.

Optou-se então por excluir esta formulação e testar uma solução da mistura 3 a 50 % em ligroína. Para evitar a formação de pequenos nódulos de cera na superfície, a solução foi aquecida em banho-maria, garantindo-se desta forma a dissolução da cera. Após secagem completa, o resultado obtido correspondeu exactamente aos requisitos pretendidos, pelo que se procedeu à aplicação da formulação (apenas) nos painéis: *Cristo é condenado à morte, Cristo carrega a cruz às costas, Cristo é despojado de suas vestes, Cristo é pregado na cruz, Cristo morre na cruz e Cristo é descido da cruz*. Para permitir a aplicação do verniz por pulverização, as restantes áreas foram protegidas com recurso a telas de plástico (Figura 12); a protecção dos/as operadores/as implicou igualmente medidas adicionais de segurança pessoal: além dos dispositivos básicos (luvas, máscaras com filtros ABEK e óculos), foi necessário recorrer a fatos de protecção completos.

A Figura 13 permite observar, à luz natural, os efeitos de brilho e uniformidade obtidos com a mistura de vernizes seleccionada e diluída, como se disse, a 50 %.



Figura 12. Interior do Santuário de Nossa Senhora da Piedade com as protecções necessárias à aplicação do verniz de acabamento, por pulverização, em áreas seleccionadas.



a



b

Figura 13. Aspecto do interior do Santuário após aplicação e secagem da camada de acabamento: *a)* visto a partir da Capela-mor; *b)* visto a partir da entrada.

Conclusões

Em primeiro lugar, importa destacar que só foi possível ponderar as acções de reintegração pictórica das pinturas murais da Ermida de Nossa Senhora da Piedade depois de se mitigarem os factores principalmente responsáveis pela sua deterioração, mormente os elementos impeditivos de trocas gasosas compatíveis com a conservação da estrutura. Estas taxas de degradação, em boa parte instigadas pela utilização de materiais não-idóneos na envolvente da Ermida, terão sido largamente desaceleradas, mas a monitorização e manutenção continuadas do espaço, bem como a implementação de um sistema de ventilação controlada, serão absolutamente fundamentais para prolongar o valor patrimonial das pinturas.

Relativamente à reintegração pictórica realizada, é possível afirmar que, seguindo as tipologias de intervenção enunciadas, foi possível conservar e valorizar as imagens sem as falsear, e sem lhes conferir uma integridade fictícia. Esta observação impõe outra consideração fundamental: todas as operações de restauro são fruto de actos críticos, ou seja, partem de uma avaliação crítica da parte do/a operador/a – evidentemente com o acordo das restantes partes interessadas –, que por isso se quer especialista e qualificado/a em Conservação e Restauro, de forma a, diante de um problema, conseguir fazer essa avaliação e tomar as consequentes decisões técnicas. Sendo obviamente desejável que se reúna uma equipa interdisciplinar de apoio à decisão, que neste caso congregaria historiadores/as da arte e cientistas da conservação, além das entidades tutelares da obra e representantes das comunidades interessadas, o facto é que muitas vezes os problemas são eminentemente de cariz técnico, e é nesse espaço que um/a conservador/a-restaurador/a pode e deve actuar, clarificando as opções de conservação eticamente aceitáveis junto das tutelas e implementando as subsequentes decisões de forma crítica e consistente.

Seguindo uma sequência (metodo)lógica, é possível chegar a um resultado satisfatório, coerente e ético. Especialmente em processos de reintegração, as questões devem ser tratadas de forma gradativa:

1. estabelecer as principais directrizes teóricas, que devem ser comuns e claras para todas as pessoas envolvidas na intervenção e aplicáveis a toda a superfície a tratar ou, pelo menos, à maioria das problemáticas presentes;
2. fazer escolhas técnicas específicas (e.g. *tratteggio* e abaixamento óptico-tonal) para cada tipologia de degradação, que devem ser consistentemente mantidas ao longo da intervenção;
3. ter flexibilidade mental para adaptar algumas escolhas e resolver problemas específicos de contexto da obra a intervencionar: cada obra é única e as teorias gerais devem ser interpretadas e perspectivadas de acordo com cada caso específico.

É, pois, fundamental dedicar tempo a olhar para a materialidade e para a imaterialidade do objecto patrimonial; para se poder definir uma metodologia crítica e estruturada que

norteie as ações [26]. Deverá, do exposto, resultar igualmente claro que este tipo de reintegração se baseia em conhecimentos sólidos, quer técnicos quer teóricos [5]. É na sinergia destas duas capacidades que se podem obter resultados satisfatórios – resultados destinados a restaurar a dignidade visual de uma obra de arte cujo principal propósito é ser contemplada e, desta forma, partilhada.

Agradecimentos

O trabalho aqui reportado, incluindo captação de todas as imagens que ilustram o presente texto, foi desenvolvido pela empresa Nova Conservação no âmbito da intervenção de conservação e restauro das pinturas murais da Ermida de Nossa Senhora da Piedade, em Loulé. Os autores e as autoras gostariam de agradecer à Fábrica da Igreja Paroquial de São Sebastião de Loulé, sobretudo ao Padre Carlos Manuel Patrício de Aquino e ao Padre Nelson Miguel Vieira Rodrigues; à Câmara Municipal de Loulé, e muito em especial à Dra. Ana Rosa Sousa; a toda a equipa que colaborou na intervenção: Donatella Pitzalis, Alexandra Joaquim, Liliana Silva, Sara Nascimento, Telma Gomes, Cosimo Aresta, Ana Figueiredo, Vanessa Ubaldi, Teresa Coimbra, Sandra Alves, Dário Aprile, Jorge Ribeiro, Mário Santos, Alexandre Viana; a Paola Coghi; e às/aos revisoras/es do presente texto.

ORCID

Maria João Revez: <https://orcid.org/0000-0002-6826-7081>

Marta Raposo: <https://orcid.org/0000-0001-9773-9335>

Referências

1. Fundel, S.; Drewello, R.; Hoyer, S.; Kügel, B., ‘How do fragmentary images affect us?’, *Studies in Conservation* **53**(sup1) (2008) 27-32, <https://doi.org/10.1179/sic.2008.53.Supplement-1.27>.
2. Brandi, C., *Teoria do restauro*, Edições Orion, Amadora (2006).
3. Bailão, A., ‘O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete’, *Estudos de Conservação e Restauro* **1** (2009) 128-139.
4. Agulli, G.; Silva, L., ‘Treatment of lacunae, Gestalt psychology and Cesare Brandi. From theory to practice’, in *3rd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage RECH3*, eds. A. Bailão, F. Henriques, A. Bidarra, Escola Artística e Profissional Árvore, Porto (2015) 95-102.

5. Brajer, I., 'To retouch or not to retouch? – Reflections on the aesthetic completion of wall paintings', in *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* (HS Junho 2015), <https://journals.openedition.org/ceroart/4619> (acesso em 2018-09-01).
6. Muñoz-Viñas, S., *Contemporary Theory of Conservation*, Elsevier-Butterworth Heinemann, Oxford (2005).
7. van de Vall, R., 'Painful decisions: philosophical considerations on a decision-making model', in *Modern Art: Who Cares?*, eds. I. Hummelen & D. Sillé, Archetype Publications, Londres (2005) 196-200.
8. Lameira, F.; Gordalina, R., 'Ermida Nossa Senhora da Piedade / Santuário de Nossa Senhora da Piedade – Mãe Soberana' (2004), in *SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico*, Direcção Geral do Património Cultural, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5625 (acesso em 2018-09-01).
9. *Ermida de Nossa Senhora da Piedade – Loulé*, Câmara Municipal de Loulé, (s.d.), <http://www.cm-loule.pt/pt/140/ermida-de-nossa-senhora-da-piedade-%E2%80%93-loule.aspx> (acesso em 2018-09-05).
10. *Mãe Soberana, em Loulé: a grande romaria algarvia*, Diocese do Algarve, <http://turismo.diocese-algarve.pt/tradicoes-do-algarve/item/695-mae-soberana-a-romaria-do-algarve> (acesso em 2018-09-05).
11. Aleixo, J., 'O culto a Nossa Senhora da Piedade, Mãe Soberana dos Louletanos, em Loulé (1806-2013)', dissertação de mestrado em História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa (2013), <https://run.unl.pt/handle/10362/12222>.
12. Serra, M.P., 'Conservação e restauro da Ermida Nossa Senhora da Piedade', *Al-úlyá* 5 (1996) 265-275, <http://www.cm-loule.pt/pt/menu/1397/al-ulya-n-5.aspx> (acesso em 2018-09-07).
13. Carlo-Stella, C., 'Religious heritage as a meeting point for dialogue: the Cathedral Workshops experience', in *Conservation of Living Religious Heritage. Proceedings of the 2003 ICCROM Forum Living Religious Heritage: Conserving the Sacred*, eds. H. Stovel, N. Stanley-Price, R. Killick, ICCROM, Roma (2005) 107-112, https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_ICCS03_ReligiousHeritage_en.pdf (acesso em 2018-08-27).
14. ICATHM. Carta de Veneza – Sobre a Conservação e Restauro dos monumentos e sítios (1964),

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf> (acesso em 2020-06-15).

15. Appelbaum, B., 'Criteria for treatment: reversibility', *Journal of the American Institute for Conservation* **26** (2) (1987) 65-73.
16. Mora, P.; Mora, L.; Philippot, P., *La Conservazione delle Pitture Murali*, 2ª Ed., ICCROM e Editrice Compositori, Roma (2001).
17. Ameringer, C. S. – 'Maimeri Restauro Varnish Colours', in *Painting Conservation Catalog. Vol. III: Inpainting*, compiled by C. A. Metzger; C. Maines; J. Dunn, Paintings Specialty Group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Washington, DC (2011) 193-198.
18. Braamcamp de Figueiredo, A.; Carvalho, S., 'As três dimensões da cor na reintegração cromática diferenciada: a importância da luminosidade', *Ge-conservación* **9** (2016) 21-30.
19. Weyer, A.; Roig Picazo, P.; Pop, D.; Cassar, J.; Özköse, A.; Vallet, J.M.; Srša, I. (eds.), *EwaGlos - European Illustrated Glossary of Conservation Terms for Wall Paintings and Architectural Surfaces*, Hornemann Institut, Michael Imhof Verlag, Petersberg, (2015), <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>.
20. Ashley-Smith, J., 'Losing the edge: the risk of a decline in practical conservation skills', *Journal of the Institute of Conservation* **39**(2) (2016) 119-132, <https://doi.org/10.1080/19455224.2016.1210015>.
21. de la Rie, E.R.; Quillen Lomax, S.; Palmer, M.; Deming Glinsman, L.; Maines, C.A., 'An investigation of the photochemical stability of urea-aldehyde resin retouching paints: removability tests and colour spectroscopy', *Studies in Conservation* **45**(sup1) (2000) 51-59, <http://dx.doi.org/10.1179/sic.2000.45.Supplement-1.51>.
22. Arslanoglu, J.; Learner, T., 'The evaluation of Laropal A81: Paraloid B-72 polymer blend varnishes for painted and decorative surfaces—appearance and practical considerations', *The Conservator* **25**(1) (2001) 62-72, <https://doi.org/10.1080/01410096.2001.9995165>.
23. de la Rie, E.R.; McGlinchey, C.W., 'New synthetic resins for picture varnishes', *Studies in Conservation* **35**(sup1) (1990) 168-173, <https://dx.doi.org/10.1179/sic.1990.35.s1.036>.
24. de la Rie, E. R.; Delaney, J. K.; Morales, K. M.; Maines, C. A.; Sung, L.P., 'Modification of Surface Roughness by Various Varnishes and Effect on Light

Reflection’, *Studies in Conservation* **55**(2) (2010) 134-143,
<https://dx.doi.org/10.1179/sic.2010.55.2.134>.

25. Borgioli, L., *Regal Varnish (Relazione Tecnica)*, CTS (2015)
<https://www.ctseurope.com/en/scheda-prodotto.php?id=955> (acesso em 2018-09-3).

26. Caetano, J., Proença, N., Vilaça de Sousa, C., ‘Conservation as an act between time’, in *International Seminar Theory and Practice in Conservation: A Tribute to Cesare Brandi*, eds. J. Delgado Rodrigues & J.M. Mimoso, LNEC, Lisboa (2006) 119-126.

RECEBIDO: 2021.5.13

REVISTO: 2022.1.10

ACEITE: 2022.1.13

ONLINE: 2022.2.25



Licenciado sob uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0
Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>.

Esta é a primeira versão publicada do manuscrito revisto. O processo de edição, paginação e revisão de provas poderá levar a diferenças entre esta versão e a versão final publicada.