

**UNIVERSIDADE DE COIMBRA**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA**  
**Departamento de Ciências da Terra**

**ESCULTURA DE SÃO JORGE**  
**DA SUA CRIAÇÃO AO RESTAURO!**

**Jorge Manuel Borges Pereira**  
**Mestrado em Conservação e Restauro**

**Setembro, 2011**



**UNIVERSIDADE DE COIMBRA**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA**  
**Departamento de Ciências da Terra**

**ESCULTURA DE SÃO JORGE**  
**DA SUA CRIAÇÃO AO RESTAURO!**

Jorge Manuel Borges Pereira

**Mestrado em Conservação e Restauro**



**Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro**

**Orientador científico**

Prof. Doutor Francisco Paulo de Sá Campos Gil, Faculdade de Ciências e Tecnologia  
da Universidade de Coimbra.

**Setembro, 2011**



## Resumo

A presente dissertação é o resultado final de uma intervenção de conservação e restauro numa escultura em madeira policromada, pertencente à Casa da Cultura da Câmara Municipal de Coimbra, identificada como São Jorge, do século XIX (1819, segundo inscrição na escultura), intervenção essa que ocorreu nas instalações da empresa OURO FINO de JMBP. Procurou-se que a intervenção se baseasse na componente da conservação em detrimento do restauro. Porém, não foi esquecido o aspecto visual da escultura, dando-lhe para isso um tratamento que desse uma pequena impressão daquilo que seria o seu aspecto original.

Foram avaliadas e preservadas as intervenções anteriores sem, contudo, deixar de questionar se foram as mais correctas.

Devido a dificuldades logísticas em deslocar a peça para análises e exames laboratoriais, foram recolhidas amostras, para no futuro se proceder à sua execução. O estudo à vista desarmada e a microscópio, foram as técnicas mais utilizadas.

Foi feito um estudo histórico e iconográfico da peça, no qual foi feita uma relação entre os diferentes tipos de materiais (espécies de madeira) e a função que cada um ocupa na peça.

A incessante busca pelo autor da peça, apesar da assinatura inscrita nela, deixou-nos com mais motivação para que não percamos o entusiasmo e a dedicação nessa demanda.

## Abstract

This dissertation is the end result of an intervention of conservation and restoration in a sculpture in polychrome wood, belonging to “Casa da Cultura da Câmara Municipal de Coimbra”, identified as Saint George, XIX century (1819). This intervention took place at the premises of the company “OURO FINO de JMBP”. As much as possible, the intervention was based on the component of conservation to the detriment of the restoration. However, the visual appearance of the sculpture was not overlooked, giving it for this treatment a small impression of what would be its original aspect.

The previous interventions were evaluated and preserved, without stopping to question whether they were the most correct.

Due to logistical difficulties in moving the piece for analysis and laboratory tests, samples were collected, so in the future it will be possible to be implemented. The most commonly used techniques for the inspection of the sculpture were the naked eye and the microscope observation.

An iconographic and historical study of the statue was done, establishing a relationship between the different types of materials (wood species) and the role that each occupies in the art work.

The incessant search for the author of the piece, in spite of the signature inscribed in it, has left us with more motivation, enthusiasm and dedication to its pursuit.

## **Agradecimentos**

Com a realização desta dissertação termino uma etapa importante da minha vida, e, gostaria de agradecer a todas as pessoas que, quer de uma forma ou de outra contribuíram para a sua concretização.

Ao meu orientador, Prof. Doutor Francisco Gil, pela sua incondicional disponibilidade e apoio/incentivo à realização desta dissertação.

À Prof. Doutora Lídia Catarino, também pela sua incondicional disponibilidade em esclarecer dúvidas e incentivar à realização deste trabalho.

À Prof. Doutora Maria José Azevedo Santos, Vice-presidente da Câmara Municipal de Coimbra, pela sua boa vontade e disponibilização da escultura para a realização desta dissertação.

Devo ainda um agradecimento à Doutora Paula França, pela sua ajuda na pesquisa de documentação no Arquivo Histórico Municipal de Coimbra.

À minha esposa Maria de Lurdes, pela compreensão e apoio no trabalho desenvolvido.

Agradeço ainda a todos os meus amigos e colegas de curso e em especial ao Bruno. A todos muito obrigado.

# ÍNDICE

RESUMO	III
ABSTRACT	IV
AGRADECIMENTOS	V
ÍNDICE	VI
INTRODUÇÃO	13
OBJECTIVOS DO TRABALHO	14
<b>I PARTE - SOBRE A ESCULTURA DE SÃO JORGE</b>	<b>14</b>
I.1 O Corpo de Deus	14
I.2 Resultados da pesquisa de documentação sobre São Jorge e procissão de <i>Corpus Christi</i> em Coimbra	15
I.3 Apresentação do resultado da pesquisa sobre o autor da escultura	16
I.3.1 Conclusão sobre o autor/criador da escultura	22
I.4 A escultura de São Jorge	23
<b>II PARTE - SUPORTE</b>	<b>25</b>
II.1 Propriedades da madeira	28
II.2 Agentes e factores de degradação da madeira	30
<b>III PARTE - TRATAMENTO DA ESCULTURA</b>	<b>33</b>
III.1 Metodologia de intervenção	33
III.2 Diagnósticos	33
III.2.1 O suporte	33
III.2.2 A preparação	35
III.2.3 A camada pictórica	36

III.3 Proposta de intervenção	37
III.4 A intervenção	38
III.4.1 Levantamento fotográfico e gráfico	38
III.4.2 Fixação da camada pictórica	39
III.4.3 Desinfestação	42
III.4.4 Limpeza da policromia	43
III.4.5 Tratamento de restauro das madeiras	47
III.4.6 Reintegração cromática	56
III.5 A intervenção na sela	60
<b>IV PARTE – CONCLUSÕES DA INTERVENÇÃO</b>	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>64</b>
<b>ANEXO I</b>	
Registo fotográfico	
<b>ANEXO II</b>	
Resumo e extracto de documentos	

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1. Interior da escultura</b>	<b>16</b>
<b>Figura 2. Pormenor da inscrição</b>	<b>16</b>
<b>Figura 3. Decalque da assinatura, para melhor perceber a inscrição</b>	<b>16</b>
<b>Figura 4. Paleografia séc. XIII</b>	<b>17</b>
<b>Figura 5. Decalque da assinatura, para melhor perceber a inscrição</b>	<b>17</b>
<b>Figura 6. Paleografia séc. XIX</b>	<b>18</b>
<b>Figura 7. Decalque da assinatura, para melhor perceber a inscrição</b>	<b>18</b>
<b>Figura 8. Paleografia séc. XV, XVI e XVII</b>	<b>19</b>
<b>Figura 9. Decalque da assinatura, para melhor perceber a inscrição</b>	<b>19</b>
<b>Figura 10. Caligrafia de secretária encadeada</b>	<b>20</b>
<b>Figura 11. Decalque da assinatura, para melhor perceber a inscrição</b>	<b>20</b>
<b>Figura 11.1. D. João VI, de João José de Aguiar</b>	<b>22</b>
<b>Figura 12. São Jorge no AHMC</b>	<b>23</b>
<b>Figura 12.1. Data e assinatura do autor/criador.</b>	<b>23</b>
<b>Figura 13. São Jorge no AHMC</b>	<b>24</b>
<b>Figura 14. São Jorge (verso)</b>	<b>24</b>
<b>Figura 15. Pintura subjacente à actual na perna esquerda da escultura</b>	<b>24</b>
<b>Figura 16. Pormenor de pintura original na mão direita da escultura</b>	<b>24</b>
<b>Figura 17. Mapeamento dos vários tipos de madeira</b>	<b>25</b>
<b>Figura 18. Verso da cabeça</b>	<b>26</b>
<b>Figura 19. Mão direita</b>	<b>26</b>
<b>Figura 20. Pormenor da mão direita</b>	<b>26</b>
<b>Figura 21. Festa de São Jorge</b>	<b>27</b>
<b>Figura 22. Figura de São Jorge de Penafiel</b>	<b>27</b>
<b>Figura 23. Exposição de São Jorge em 1966</b>	<b>27</b>
<b>Figura 24 Exposição na Torre de Almedina, 1995</b>	<b>27</b>
<b>Figura 25. Esquema comparativo entre diâmetro e altura das espécies de madeira.</b>	<b>28</b>
<b>Figura 26. As diferentes camadas de um tronco</b>	<b>28</b>

Figura 27. Forma como contraem as peças no tronco	28
Figura 28. No círculo podemos observar desgaste da pintura	31
Figura 29. Nesta figura observamos o desgaste causado na pintura	31
Figura 30. Pormenor da mão direita, atacada por agentes xilófagos	32
Figura 31. Na zona dos círculos é mais visível a acção dos agentes xilófagos	32
Figura 32. Frente da escultura assinaladas as fendas	33
Figura 33. Verso da escultura com fendas assinaladas	33
Figura 34. Pormenor do pé esquerdo com fenda	34
Figura 35. Mão direita com marcas dos agentes xilófagos	34
Figura 36. Pé direito onde se nota espaço entre as peças	34
Figura 37. Mão direita onde se nota dois dedos “novos”	34
Figura 38. Pormenor ombro esquerdo	35
Figura 39. Pormenor ombro direito	35
Figura 40. Pormenor onde se observa a espessura da camada de preparação	35
Figura 41. Pormenor onde se observa a pintura subjacente	36
Figura 42. Pormenor onde se observa puncionado	36
Figura 43. Recorte frente e verso para observar os vários blocos de madeira que compõem a escultura.	38
Figura 44. Pormenor da pré-fixação com auxílio de pincel e seringa	39
Figura 45. Pesagem da cola e água	39
Figura 46. Aquecimento em <i>banho-maria</i> .	39
Figura 47. Lacuna profunda	41
Figura 48. Lacunas com elevado destacamento	41
Figura 49. Fixação com resina acrílica	41
Figura 50. Micro-esferas de vidro	41
Figura 51. Solução com micro-esferas	42
Figura 52. Pormenor da fixação com resina acrílica e micro-esferas de vidro para preenchimento dos espaços vazios.	42
Figura 53. Pormenor da desinfestação de uma zona atacada pelo insecto xilófago	42
Figura 54. Limpeza com cotonete de algodão	43
Figura 55. Pormenor da limpeza	43

<b>Figura 56. Meia escultura limpa</b>	<b>44</b>
<b>Figura 57. Metade do rosto limpo</b>	<b>44</b>
<b>Figura 58. Antes da limpeza</b>	<b>44</b>
<b>Figura 59. Depois da limpeza</b>	<b>44</b>
<b>Figura 60. Remoção de tinta com bisturi e remoção de pregos</b>	<b>45</b>
<b>Figura 61. Pormenor das tiras de couro presas na escultura</b>	<b>45</b>
<b>Figura 62. Remoção das oxidações</b>	<b>45</b>
<b>Figura 63. Polimento dos elementos metálicos</b>	<b>45</b>
<b>Figura 64. Parafuso com tratamento para retardar o mais possível a oxidação.</b>	<b>46</b>
<b>Figura 65. A separação das peças</b>	<b>47</b>
<b>Figura 66. O aproveitamento dos vários elementos de madeira, assim como a remoção de seis pregos.</b>	<b>47</b>
<b>Figura 67. Colagem dos elementos no original</b>	<b>47</b>
<b>Figura 68. Aspecto antes da recolocação</b>	<b>47</b>
<b>Figura 69. Aspecto do pé esquerdo antes do tratamento</b>	<b>48</b>
<b>Figura 70. O pé descolado</b>	<b>48</b>
<b>Figura 71. Durante a fase de colagem</b>	<b>48</b>
<b>Figura 72. Retirada a mão para correcção da colagem</b>	<b>48</b>
<b>Figura 73. Durante a fase de colagem com auxílio de parafusos de inox</b>	<b>48</b>
<b>Figura 74. Foram ainda recolados alguns dedos da mão direita</b>	<b>49</b>
<b>Figura 75. Antes do restauro</b>	<b>49</b>
<b>Figura 76. A colagem das peças de madeira</b>	<b>49</b>
<b>Figura 77. Nesta figura observamos a fase de colagem de um elemento novo para preenchimento e reforço do lado esquerdo do corpo da escultura.</b>	<b>50</b>
<b>Figura 77.1). Podemos observar todas as peças de madeira novas, em fase de colagem.</b>	<b>50</b>
<b>Figura 78. Lacuna braço esquerdo (frente)</b>	<b>51</b>
<b>Figura 79. Lacuna preenchida com madeira (verso)</b>	<b>51</b>
<b>Figura 80. O jogo de articulação da coxa</b>	<b>51</b>
<b>Figura 81. Pormenor onde encaixa a articulação</b>	<b>51</b>
<b>Figura 82. Peça da articulação que causava atrito, não deixando esta funcionar correctamente.</b>	<b>51</b>
<b>Figura 83. Lateral direita da escultura</b>	<b>52</b>

Figura 84. Parte de trás do braço esquerdo	52
Figura 85. Parte de trás direita	52
Figura 86. Costas da escultura	52
Figura 87. Tapar parafusos com pasta de madeira da Wurth ®.	52
Figura 88. Pormenor dos arames	53
Figura 89. O couro que segurava as pernas	53
Figura 90. Tentativa de articulação para as pernas	53
Figura 91. Jogo de articulação que foi utilizado na recolocação das pernas da escultura	54
Figura 92. Pormenor das cavilhas de madeira que seguram as articulações, depois de colocadas as pernas, na escultura	54
Figura 93. Pormenor da perna direita, que não foi executado.	55
Figura 94. Aquecer a cola com gesso em <i>banho-maria</i>	56
Figura 95. Brilho acetinado da madeira, depois da encolagem	56
Figura 96. A opção em retocar o corpo e braços da escultura.	57
Figura 97. Perna direita com gesso	58
Figura 98. Perna esquerda com gesso	58
Figura 99. Mão direita com gesso	58
Figura 100. Mão direita com o início do <i>trattegio</i>	58
Figura 101. A imagem acabada, frente e verso	59
Figura 102. Perfil direito e esquerdo da imagem acabada	59
Figura 103. Sela vista de lado	60
Figura 104. Sela vista de frente	60
Figura 105. Sela à Portuguesa	60
Figura 106. Sela à Portuguesa	60
Figura 107. Pode-se observar um remendo no couro que estava descolado	61
Figura 108. Pode-se observar a aplicação de Cinofer no ferro que suporta a escultura	61
Figura 109. A sela antes do tratamento	61
Figura 110. A sela depois de tratada	61

## ÍNDICE DE TABELAS

<b>Tabela 1. Conjugação de letras</b>	<b>17</b>
<b>Tabela 2. Conjugação de letras</b>	<b>18</b>
<b>Tabela 3. Conjugação de letras</b>	<b>19</b>
<b>Tabela 4. Conjugação de letras</b>	<b>20</b>
<b>Tabela 5. Onde se faz a ligação das conjugações das letras com nomes de possíveis escultores e que viveram naquela época.</b>	<b>21</b>
<b>Tabela 6. Conjunto de etiquetas e marcas</b>	<b>23</b>
<b>Tabela 7. Utilização de produtos de fixação.</b>	<b>40</b>
<b>Tabela 8. Testes de solubilidade realizados para a limpeza da superfície policroma.</b>	<b>43</b>

## INTRODUÇÃO

O restauro de esculturas é um tema que gera algumas discussões e poucos consensos. Desde que o homem descobriu uma técnica de dar forma humana, ou outra qualquer, aos diferentes tipos de materiais (pedra, madeira, osso, etc.), que tem vindo ao longo dos séculos aperfeiçoando, vai deixando para trás um conjunto de esculturas e outras formas que ao chegar aos nossos dias precisam de “um restauro”.

No que toca à arte, “nas primeiras décadas de oitocentos, era de profunda estagnação devido a problemas provocados pela instabilidade política.”<sup>1</sup> Mas nem sempre essas peças tiveram o cuidado e atenção necessários para que chegassem em “perfeitas condições” aos nossos dias. Também o envelhecimento natural dos materiais contribui para que assim acontecesse.

Pouco se sabe sobre o autor desta peça. No decorrer do trabalho, e antes deste, foi feita uma pesquisa exaustiva sobre o seu autor que aqui apresentaremos.

Este trabalho foi desenvolvido com outras “ciências” como a História da Arte, a Iconografia e sobretudo a Conservação e Restauro apoiada pela Química na selecção dos produtos a utilizar (tabela de viscosidade, tensões superficiais, triângulos de solubilidade). Cada fase deste trabalho de Conservação e Restauro é precedida de uma análise física, química e histórica no momento da intervenção. Constantemente devemos por em causa e ponderar os tratamentos que por vezes pensamos serem os mais correctos, mas que, por serem tão triviais, poderão não ser os mais adequados.

Através do conhecimento e experiência adquirida, pensamos que os tratamentos que foram executados em nada contribuem para a degradação da peça. Foi feita uma análise ao aspecto decorativo da peça e executamos o tratamento de conservação e restauro sem nunca por em causa tratamentos futuros, reversibilidade dos produtos utilizados e nunca tentar esconder ou disfarçar as peças ou desenhos originais.

---

<sup>1</sup> MATTOSO, José, *História de Portugal*, Lisboa, Circulo de Leitores, 2008

## **OBJECTIVOS DO TRABALHO**

O objectivo principal deste trabalho é devolver à escultura uma estabilidade física e química, para que possa ser exposta e contemplada num contexto de museu. Porém não pode ser esquecida a sua história. Visto tratar-se de uma peça que se queria perfeita na função para a qual foi concebida, procurou-se dar uma imagem à escultura o mais aproximado possível daquilo que seria o original, sem contudo passar a ténue barreira de se querer sobrepor ao seu autor. Para que isso não aconteça existem técnicas e produtos na conservação e restauro que nós, restauradores, utilizamos de formas diferentes, mas com o mesmo objectivo final: não fazer uma imitação do original de forma a confundir quem contempla as peças restauradas.

## **I PARTE – SOBRE A ESCULTURA DE SÃO JORGE**

### **I.1 O Corpo de Deus**

A festa do *Corpus Christi* começou a ser celebrada em 1282 durante o reinado de D. Dinis. Existem referências à sua comemoração desde os tempos de Dom Afonso III, sem procissão, a qual passou a existir no tempo de D. João I, altura em que era costume levar no cortejo a imagem de S. Jorge, padroeiro do Reino, a cavalo, vestido de guerreiro e que se manteve até aos dias de hoje, passando a chamar-se em alguns locais “procissão de São Jorge”. Em Portugal este costume e tradição era celebrada com danças, folias, e procissões em que sagrado e profano se misturavam. Desfilavam pelas ruas representantes de várias profissões, carros alegóricos e gigantones ao som de gaitas de foles e outros instrumentos. O que tornou famosa esta procissão foi a participação obrigatória dos diversos ofícios mecânicos, com as suas invenções, bandeiras, carros, alegrias e também danças. Nos principais centros urbanos do país a procissão do Corpo de Deus era a manifestação mais viva da competição dos diversos ofícios sob a tutela da Igreja.

O Corpo de Deus é celebrado no 60º dia após a Páscoa, mais correctamente na Quinta-feira que se segue ao Domingo da Santíssima Trindade.

## **I.2 Documentação sobre São Jorge e procissão do *Corpus Christi* em Coimbra (Consultar os resumos e extractos de documentos apresentados no ANEXO II)**

Esta figura era utilizada na realização da procissão do Corpo de Deus, em Coimbra, conforme se documenta com extractos e resumos de textos pesquisados no AHMC. Provavelmente a escultura objecto deste estudo só fará parte da procissão *Corpus Christi* a partir do ano 1819, que é a data inscrita na escultura.

Antes desta data, já terão existido outras imagens de S. Jorge, de acordo com o citado dos documentos de 27 de Maio de 1724 e de 26 de Fevereiro de 1725, assim como diversas intervenções de conservação/restauro, de acordo com os documentos posteriores a 1725 (Anexo II).

A imagem de São Jorge que é referida em Receita e Despesa, 1815-1834, fl. 84 (Livro) do AHMC onde se menciona “despendeu pelo mandato nº 34, com quem fez e pintou a imagem de São Jorge a quantia de 67\$200”, talvez seja esta, já que a data inscrita na figura está dentro do intervalo 1815-1844. A referida em 9 de Maio de 1844 será já provavelmente esta.

A despesa que é referida em Junho de 1844, folha de Despesa nº 294, leva-nos a acreditar que seja o ano em que a imagem foi repintada.

### I.3 Apresentação do resultado da pesquisa sobre o autor da escultura

A procura pelo nome do autor/criador da escultura foi um tema muito apaixonante, e que, ainda não temos uma certeza absoluta de quem foi o seu autor. É certo que quem o fez não era um escultor menor, e que tinha algumas noções de anatomia física humana.

A investigação através da paleografia não foi conclusiva, mas aqui ficam as conclusões, para que no futuro se continue a investigação.

Através da inscrição que está na parte de dentro da escultura (atrás nas costas), figuras nº1 e 2, foi feito um decalque, fig. nº3 da mesma e procedemos a investigação.



Fig. 1. Interior da escultura



Fig. 2. Pormenor da inscrição



Fig. 3 Decalque da assinatura,  
para melhor perceber a inscrição

Na tabela 1 apresentamos uma sequência possível de letras que, através da paleografia do séc. XIII (Fig. 4) conseguimos conjugar.

**Tabela 1. Conjugação de letras**

A	h	o	FJR
a	I	P	SJT
B	i	P	SJA
b	l	Q	SJJ
C	j	q	SJP
c	L	R	SIA
D	l	r	SIP
d	M	S	SIS
E	m	s	SIP
e	N	T	SIA
F	n	t	SIP
f	O	U	SIS
G		u	SIP
g		V	IJA
H		v	IJT
		X	JJL
		x	JJA
		Y	JMC
		Z	JJB
			JBR
			JAM
			JPS
			Lataro
			Tavara
			Tataro
			Fataro
			Sataro
			Labaro

**Fig. 4. Paleografia séc. XIII**



**Fig. 5. Decalque da assinatura, para melhor perceber a inscrição**

Na tabela 2 apresentamos uma sequência possível de letras que, através da paleografia dos séc. XIX (Fig. 6) conseguimos conjugar.

Tabela 2. Conjugação de letras

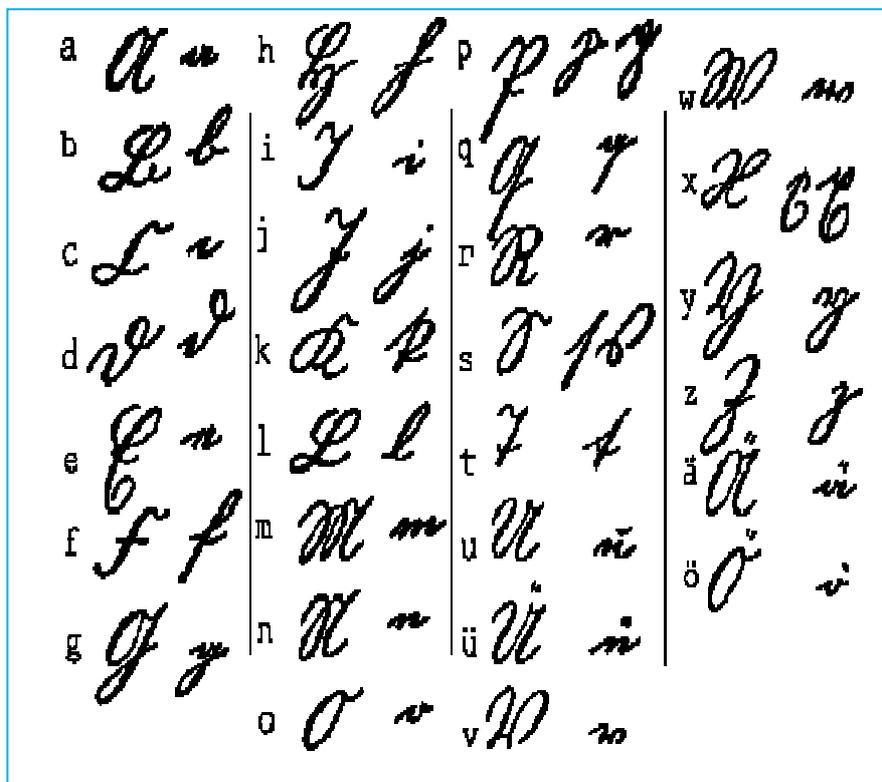


Fig. 6. Paleografia séc. XIX



Fig. 7. Decalque da assinatura, para melhor perceber a inscrição

FJR
SJT
SJA
SJL
SJP
SIA
SIP
SIS
SIP
IJA
IJT
JJL
JJA
JMC
JJB
JBR
JAM
JPS
Lataro
Tavara
Tataro
Fataro
Sataro
Labaro

Na tabela 3 apresentamos uma sequência possível de letras que, através da paleografia dos séc. XV, XVI e XVII (Fig. 8) conseguimos conjugar.

Tabela 3. Conjugação de letras

ALFABETOS DE LETRAS MINÚSCULAS		
SIGLO XV	SIGLO XVI	SIGLO XVII
a a a a a	a a a a a a	a a
b b b b	b b b	b b
c c c	c c c c c	c c c c c
d d d d d	d d d d d	d d d d d
e e e e e	e e e e e e	e e e e e
f f f f	f f f	f f f
g g g	g g g	g g g
h h h h	h h h h h	h h h h
i i i	i i i	i i i i
l l l l	l l l l l	l l l l l
m	m m	m m
n	n n	n n n
o o	o o o e	o e o o
p p p	p p p p p	p p p
q q q	q q q q q	q q q
r r r r	r r r r r	r r r r
s s s s e	s s s s s	s s s s s
t t t t	t t t t t	t t t t t
u u	u u u	u u
v v v	v v	v v v
x x x x	x x x x	x x x x
y y y y	y y y y	y y
z z	z z z	z z z z

- FJR
- SJT
- SJA
- SJL
- SJP
- SIA
- SIP
- SIS
- SIP
- IJA
- IJT
- JLL
- JJA
- JMC
- JJB
- JBR
- JAM
- JPS
- Lataro
- Tavara
- Tataro
- Fataro
- Sataro
- Labaro

Fig. 8. Paleografia séc. XV, XVI e XVII



Fig. 9. Decalque da assinatura, para melhor perceber a inscrição

Ainda elaboramos uma tabela apresentando uma sequência possível de letras que, através da caligrafia inglesa (Fig. 10) conseguimos conjugar.

**Tabela 4. Conjugação de letras**



**Fig. 10. Caligrafia de secretária encadeada, inglesa**



**Fig. 11. Decalque da assinatura, para melhor perceber a inscrição**

FJR
SJT
SJA
SJL
SJP
SIA
SIP
SIS
SIP
IJA
IJT
JLL
JJA
JMC
JJB
JBR
JAM
JPS
Lataro
Tavara
Tataro
Fataro
Sataro
Labaro

**Tabela 5. Onde se faz a ligação das conjugações das letras com nomes de possíveis escultores e que viveram naquela época.**

F J R	Faustino José Rodrigues	1760-1829
S J T		
S J A		
S J L		
S J P		
S I A		
S I P		
S I S		
S I P		
I J A		
I J T		
J J L	José Joaquim Leitão	
J J A	João José de Aguiar	1769-1841
J M C	Joaquim Machado de Castro	1731-1822
J J B	Joaquim José de Barros Laborão	1762-1820
J B R	João Baptista Ribeiro	1790-1868
J A M	Joaquim António de Macedo	1750-1820
J P S	João Paulo Silva	
Lataro		
Tavara		
Tataro		
Fataro		
Sataro		
Labaro		

### I.3.1 Conclusões sobre o autor/criador da escultura

Após esta conjugação de nomes, e, depois de analisar as características da obra de alguns destes escultores, aquele que se aproxima mais deste tipo de escultura é João José de Aguiar (Tabela 5). “*D. João VI*, a sua obra-prima, de 1823, é a obra que melhor revela os seus conhecimentos sobre a figura humana. É autor também de *Lealdade e Consideração*, figuras hirtas, de rostos intemporais, com prequeados finos.”<sup>2</sup> (Fig. 11.1)



**Fig. 11.1. D. João VI, de João José de Aguiar, 1823**

Contudo não podemos esquecer Joaquim Manchado de Castro, que era um escultor de Coimbra, que devido à sua proximidade pode também ter sido o autor. Como diz Robert Smith, em *A talha em Portugal*, “os imaginários, ... eram escultores de imagens, que nos seus exames deveriam esculpir crucifixos e imagens de Nossa Senhora”<sup>3</sup>. Já no século XVIII, era difícil distinguir entalhadores e imaginários, porque eles faziam as mesmas obras. Daí que por vezes é difícil saber se determinada escultura foi feita por um escultor/imaginário ou por um entalhador.

Apesar das diligências feitas ao longo deste tempo, ainda não foi possível comparar a assinatura desta escultura com outras.

Fica em aberto estas duas possibilidades, com maior certeza de Aguiar, mas nunca deixando de procurar ligações a outros artistas. Será um trabalho a desenvolver no futuro, já que por agora temos que nos centrar no restauro da peça.

---

<sup>2</sup> João José de Aguiar. Origem: Wikipédia

<sup>3</sup> CORREIA, Virgílio, *Livro dos regimentos dos officios mecânicos, da mui nobre e serpe leal cidade de Lisboa*, Coimbra, 1926, pp 110-111.

## I.4 A escultura de são Jorge

### FICHA DE IDENTIFICAÇÃO

**Nº Inventário:**6494

**Denominação:** Imagem de São Jorge.

**Data de Entrada:** 3 de Maio de 2011

**Data de saída:** Setembro de 2011

**Proprietário:** Câmara Municipal de Coimbra

**Proveniência:** Arquivo Histórico Municipal de Coimbra

**Época/ano de execução:** 1819

**Dimensões:** 185 centímetros de altura aproximadamente

**Materiais utilizados:** Madeira de castanho, pinho e lódão (?).

**Autor ou atribuição:** Desconhecida

**Assinaturas/marcas:** Assinatura e data do autor (fig. 12.1)



**Fig. 12. São Jorge no AHMC**

**Fig. 12.1. Data e assinatura do autor/criador.**



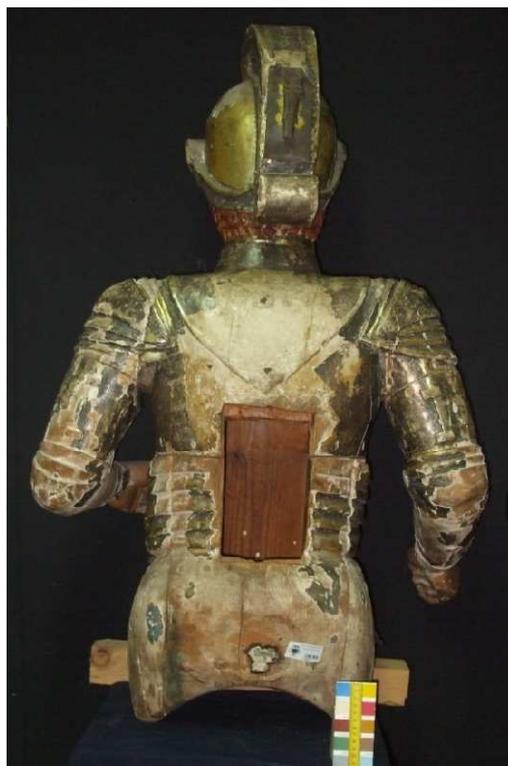
**Tabela 6. Conjunto de etiquetas e marcas**

<b>Tipo de marcação</b>	Etiqueta de papel	Etiqueta de papel	Etiqueta de papel	Escrita na madeira
<b>Conteúdo/texto</b>	Município Coimbra – Câmara Municipal - 6494	7585	7586	7586
<b>Localização</b>	Verso da escultura lado direito desta, em baixo	Sela, lado esquerdo	Coxa, junto à articulação do joelho da perna esquerda	Lado de fora da perna esquerda

A escultura representa uma figura de São Jorge do século XIX (1819) com dimensões à escala humana, em madeira de pinho, castanho e lódão(?) policromada. A figura representa um cavaleiro onde as pernas são articuladas para que possa apoiar-se numa sela de cavalo (Fig.s 13 e 14). A sua decoração pictórica, é feita com pintura estofada e puncionada sobre folha de metálica de prata, verificando-se ser um repinte, como se pode ver nas figuras 15 e 16. A preceder a pintura está a camada de preparação, que neste caso deverá ser gesso cré (salvaguardando os resultados dos testes laboratoriais).



**Fig. 13. São Jorge no AHMC**



**Fig. 14. São Jorge (verso)**



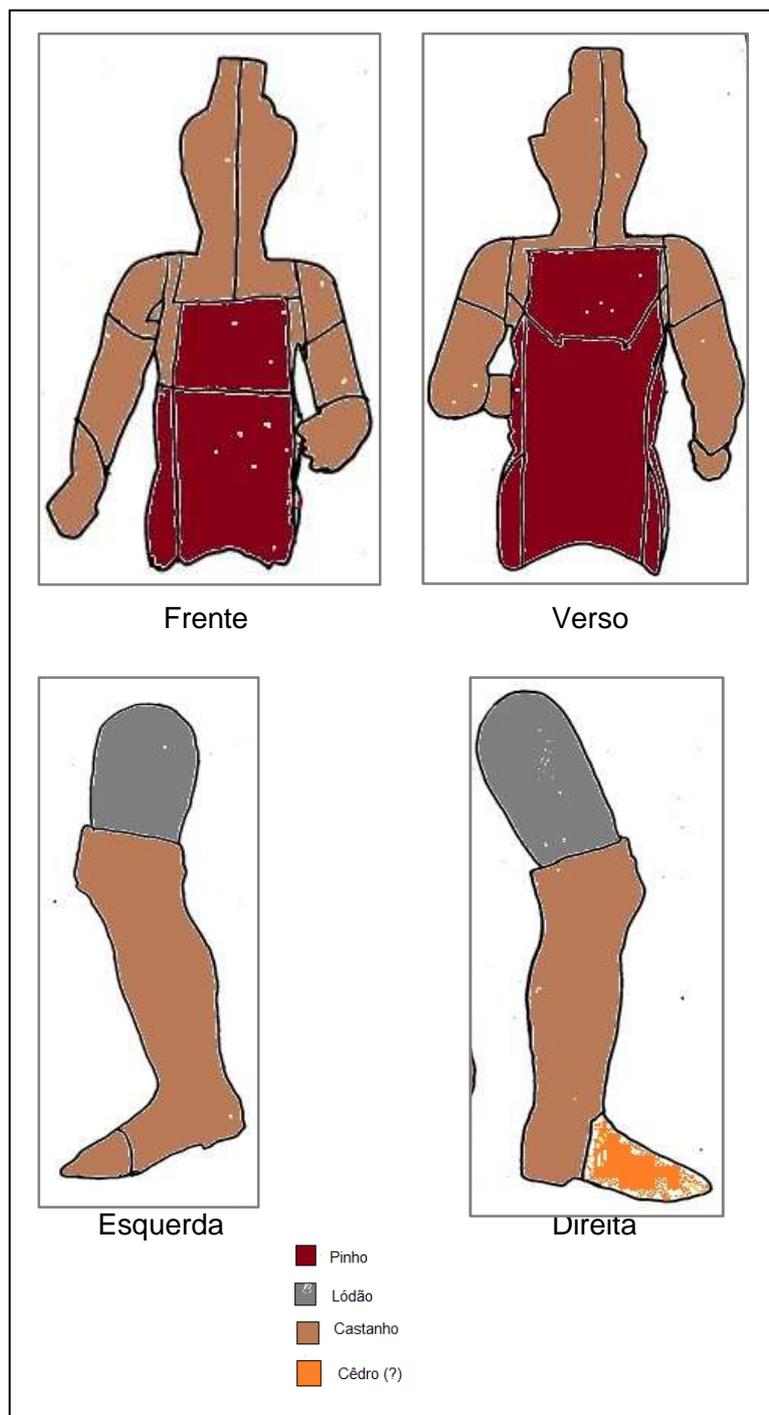
**Fig.15. Pintura subjacente à actual na perna esquerda da escultura**



**Fig.16 Pormenor de pintura original na mão direita da escultura**

## II PARTE – SUPORTE

Na escultura em questão, podemos ver através da figura 17, onde foi utilizada cada uma das diferentes espécies de madeira, como suporte da pintura. Segundo a observação efectuada à vista desarmada e ao microscópio, a madeira utilizada na execução desta escultura foi o pinho, castanho e lódão<sup>4</sup> (Anexo I, página V).



**Fig. 17. Mapeamento dos vários tipos de madeira**

<sup>4</sup> São apenas suposições, já que ainda não houve disponibilidade de realizar análises.

Não nos é fácil entender a lógica da utilização de várias espécies de madeira na mesma escultura. Podemos entendê-la da seguinte forma:

O pinho, foi utilizado numa parte da escultura onde não existe grande pormenor do trabalhado da madeira, sendo uma zona que requer pouca resistência mecânica, já que fica apoiada na sela do cavalo.

O lódão, por se tratar de uma madeira leve e que permite grandes dimensões das peças, foi utilizado numa zona da escultura que requer leveza e dimensão, como no caso da coxa da perna, já que esta fica suspensa na escultura.

O castanho foi utilizado em zonas onde se requer um trabalhado da madeira mais cuidado, como é o caso da cabeça, mãos e pernas. Podemos observar nestas zonas que é onde a escultura tem mais trabalhado da madeira e são as zonas onde se quer que a escultura seja mais resistente aquando do seu manuseamento e adornos que lhe eram aplicados (a lança e/ou estandarte e/ou escudo nas mãos, uma pluma (?) na cabeça, figuras 18, 19 e 20).



**Fig.18. Verso da cabeça**



**Fig. 19. Mão direita**



**Fig. 20. Pormenor da mão direita**

Através da do desgaste que encontramos na mão direita da escultura (figuras 19 e 20), podemos concluir que esta teria ou uma lança de cavaleiro ou um estandarte (adornos típicos de outras figuras de São Jorge, como podemos ver nas figuras 21 e 22).



**Fig. 21. Festa de São Jorge <sup>5</sup>**



**Fig. 22. Figura de São Jorge de Penafiel**

Através da figura 23, podemos observar que a escultura teria uma lança na mão direita, talvez não original, e na figura 24, esta estaria pousada atrás da escultura. Talvez tenha sido retirada pelo incómodo que poderia causar ao espaço onde esta se encontrava exposta.



**Fig. 23. Exposição em 1966**



**Fig. 24 Torre de Almedina, 1995**

<sup>5</sup> Festa de São Jorge em Vespasiano. FOTO ÉLCIO PARAÍSO/BENDITA

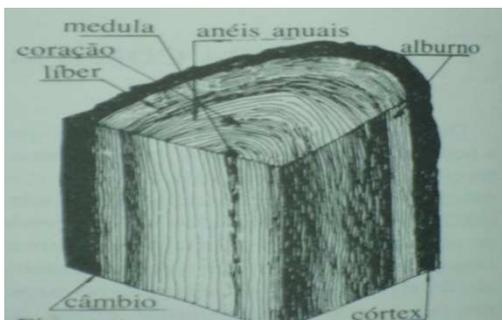
## II.1 Propriedades da madeira

Cada tipo de madeira, assim como as pessoas, possui o seu temperamento. Desde a mais remota antiguidade que o homem utiliza a madeira como principal elemento na criação de obras de arte. Apesar de actualmente outros materiais terem irrompido na arte, a madeira não foi afastada do importantíssimo papel que tem vindo a representar desde há milénios.

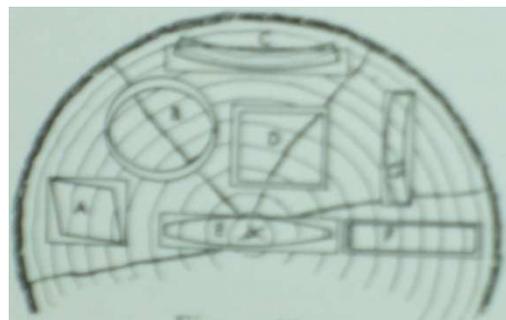


**Fig.25. Esquema comparativo entre diâmetro e altura das espécies de madeira.**

A madeira possui qualidades que a tornam perfeita para a talha: abundante, variada (Fig. 25) e de fácil manipulação. Poderíamos dizer, inclusivamente, que pela sua estrutura (Fig.26), densidade, temperatura, textura, cor e cheiro, a madeira é muito humana. Não obstante, a madeira comum é pouco durável, sensível aos insectos, às mudanças de temperatura e humidade. Antes de se trabalhar a madeira é necessário fazer duas operações: retirar-lhe o alburno ou borne e retirar-lhe o “coração”. Estas duas regras devem ser respeitadas para não haver surpresas nas diferentes dilatações e contracções a que estão sujeitas as diferentes camadas do tronco. Mesmo depois de muitos anos de ter sido cortada, liberta resina, contorce-se, greta, racha, isto é, *trabalha*, utilizando o léxico dos carpinteiros (Fig.27).



**Fig.26. As diferentes camadas de um tronco.**



**Fig.27. Forma como contraem as peças No tronco.**

A variedade de madeiras ligadas à talha é muito grande destacando-se, entre outras, o cipreste, a noqueira, a cerejeira, o loureiro, o cedro (normalmente utilizado em imagens de grandes dimensões) e o buxo e o genipapo (utilizados na execução de figuras de pequenas proporções, já que permitem todos os pormenores decorativos). No entanto, os entalhadores desde sempre preferiram o carvalho e o castanho para os seus trabalhos de talha. A duração do carvalho é notável, permitindo simultaneamente um fácil entalhe. No Norte do país a madeira mais utilizada sempre foi o castanho, sendo o das zonas limítrofes do Porto considerado de óptima qualidade. Associado ao castanho e ao carvalho usava-se e usa-se o pinho, mas contrariamente ao que se passou em Espanha, esta madeira (pinho) era usada em armações e outras áreas secundárias. É frequente encontrar esculturas feitas em pinho e freixo, este muitas vezes confundido com o castanho.

### **O acabamento da madeira – pintura – dourado<sup>6</sup>**

Quando a peça de talha, ou escultura, está acabada pelo entalhador, é necessário policromá-la com pintura e/ou dourados. Este processo requer alguma paciência e domínio de técnicas de aplicação dos materiais, nomeadamente colas.

Antes de utilizar a cola, esta é colocada de molho de véspera para entumecer. É dissolvida a quente em *banho maria*, sempre sem deixar ferver, e no final deixá-la repousar uma horas. Aplica-se duas demãos de cola (*encolagem*) na madeira, deixando secar entre demãos.

Seguidamente é adicionado à cola gesso cré, finíssimo, até obter uma pasta. São aplicadas quatro ou cinco demãos, deixando secar e polindo entre elas. Consoante o acabamento pretendido, as peças engessadas podem ser douradas directamente sobre o gesso, depois de impermeabilizado com uma laca/verniz ou tinta, ou pode ser aplicado o *bollos*<sup>7</sup> para se poder fazer um douramento com ouro brunido.

No processo de douramento com ouro brunido, por cima do gesso, é aplicado o *bollos*, diluído com cola animal e aplicada em quatro ou cinco camadas muito finas e polidas entre si depois de secar.

Para dourar basta humedecer o *bollos* e aplicar a folha de ouro. Pode ser necessário em vez de humedecer, aplicar uma camada de cola muito diluída para aplicar a folha de ouro.

---

<sup>6</sup> Neste caso, quando nos referimos ao dourado, referimo-nos à folha de ouro e prata.

<sup>7</sup> Bollos – Argila muito fina usada como base para dourar. Pode ser de várias cores.

Depois de seca a superfície dourada pode-se brunir com pedra de ágata. Esta pode ter várias formas. Serve para dar o aspecto metálico e alto brilho à peça dourada.

Além desta técnica de douramento (a água), pode-se dourar aplicando folha de ouro sobre uma cola (mordente) que depois de polimerizada ao fim de ½, 3, 6, 12, ou até 24 horas está pronta para receber a folha metálica.

Por cima do gesso, e em vez de dourar, pode-se simplesmente pintar.

No caso de se querer fazer pintura estofada, aplica-se tinta (normalmente não muito “forte”) por cima do dourado, e com a ajuda de um estilete, vai-se desenhando as formas e os motivos, retirando assim a tinta ficando a ver-se o ouro subjacente, dando cor ao desenho. Exceptuando as carnações, toada a escultura tem a pintura estofada.

Pode-se fazer ainda uma “imitação” de estofado, ou falso estofado, que consiste em pintar os desenhos ou motivos, por cima do dourado, com um pincel muito fino.

A escultura em questão tem ainda na sua decoração, por toda ela, um *puncionado*, que foi uma técnica muito usada em esculturas. O *puncionado* são incisões feitas por cima da pintura ou dourado, através de um punção com um desenho na ponta. Este desenho repete-se ao longo da escultura. Por vezes, através da repetição do desenho *puncionado*, criam-se outros desenhos.

Além destas decorações, as esculturas podem ainda ser decoradas com outras técnicas (*brocado*, colocação de tecido e/ou cabelo, cristais, etc), ou através da conjugação de todas ou algumas.

## **II.2 Agentes e factores de degradação da madeira**

Os sucessivos ciclos de humidade e temperatura provocam contracções e dilatações na madeira, tendo como consequência a existência de fendas.

Na degradação biológica, destacam-se os organismos xilófagos, sendo eles divididos em fungos xilófagos, insectos de ciclo larvar, insectos sociais ou térmitas, e outros insectos.

As bactérias associadas aos agentes xilófagos e madeira húmida, contêm enzimas que quebram as ligações químicas estruturais da madeira.

Porém, além destes factores, temos ainda a acção do homem, que, quer por descuido ou mau manuseamento das peças, faz com que estas fiquem expostas a todos os factores já referenciados e por vezes provocam mesmo a sua destruição.

Na escultura em questão podemos observar através das figuras 28 e 29, desgaste da pintura, que poderá estar associado ao manuseamento e uso da peça.



**Fig.28. No círculo podemos observar desgaste da pintura, talvez devido à fricção que é exercida quando a escultura se deslocava a cavalo.**



**Fig. 29. Nesta figura observamos o desgaste causado na pintura, talvez porque seja a parte da escultura por onde se pega quando se transporta por alguma razão.**

Ainda nesta escultura podemos observar algumas partes da mesma que já sofreram a acção de agentes xilófagos, como podemos observar nas figuras 30 e 31.



**Fig. 30.** Pormenor da mão direita da escultura, atacada por agentes xilófagos.



**Fig. 31.** Na zona dos círculos é mais visível a acção dos agentes xilófagos.

### III TRATAMENTO DA ESCULTURA

#### III.1 Metodologia de intervenção

O restauro consiste em realizar processos e trabalhos necessários, que clarifiquem e ressaltem a realidade, sem modificar a obra original, mantendo o princípio da reversibilidade e intervenção mínima.

Depois de um registo fotográfico e gráfico de todas as peças a intervencionar, é feita a desinfestação de todas as peças.

No campo do suporte serão executadas todas as lacunas, desde que existam evidências claras e a estabilidade física da peça assim o exijam.

Nas policromias será utilizada a reintegração discernível, através da técnica do *trattéggio* nas “carnações” e *abstracção cromática*, onde as cores permanecem independentes e livres entre si, dando como resultado uma cor neutra ao nosso olhar e dando ao original a possibilidade de ressaltar e uniformizar-se num todo.

#### III.2 Diagnósticos

##### III.2.1 O suporte

A escultura apresenta alguma degradação. Também já sofreu intervenção de restauro ao longos dos anos. Existem lacunas a nível de suporte, sendo notórias fendas (figuras 32 e 33) e visíveis fragilidades do suporte devido ao ataque de agentes xilófagos (fig.35).



Fig. 32. Frente da escultura assinaladas

As fendas



Fig. 33. Verso da escultura com fendas

assinaladas



**Fig. 34. Pormenor do pé esquerdo**

**Com fenda**



**Fig. 35. Mão direita com marcas dos**

**agentes xilófagos**



**Fig. 36. Pé direito onde se nota**

**espaço entre as peças**



**Fig. 37. Mão direita onde se nota**

**Dois dedos "novos"**

Através das figuras, podemos observar uma intervenção de restauro nos pés esquerdo (fig. 34) e direito (fig. 36). A colagem feita no pé direito e mão aquando do seu restauro, não foi uniforme, não ficando as peças unidas convenientemente (ver fig.37).

Na mão direita é possível ver dois dedos que foram já executados de novo (fig. 37).

Porque se trata de uma escultura feita com vários elementos de madeira, unidos entre si com pregos e parafusos, é notória alguma degradação destes elementos metálicos (parafusos e pregos), deixando que as uniões fiquem fragilizadas, pondo em risco a estabilidade física da peça (ver figuras 38 e 39).



**Fig.38. Pormenor ombro esquerdo**



**Fig.39. Pormenor ombro direito**

### **III.2.2 A Preparação**

Devido à presença de elementos metálicos na união das várias peças que compõem a escultura, estes sofrem de corrosão que por sua vez faz com que a camada de preparação que está por cima destes se destaque e também provoque a degradação química da policromia. Em princípio, a base de preparação, será composta por sulfato de cálcio (pó fino e branco, comumente chamado de gesso, com composição química  $\text{CaSO}_4$ )<sup>8</sup>.

Em algumas partes da escultura é visível o destacamento da preparação ao suporte, nomeadamente nas pernas, devido à decomposição do aglutinante. Através das zonas de lacuna, podemos observar que a camada de preparação é muito grossa (fig.40).



**Fig.40. Pormenor onde se observa a espessura da camada de preparação**

<sup>8</sup> Foram recolhidas amostras para a realização de testes laboratoriais.

### III.2.3 A camada pictórica

A camada pictórica não é a original aquando da execução da escultura. É notória a pintura subjacente (fig.41).

Sendo uma escultura que servia para andar em procissões, era frequente o seu manuseamento com as mãos, sendo natural que a policromia vá desaparecendo nas zonas de maior contacto com as mãos.

Trata-se de uma escultura com aplicação de folha de prata (assim como na pintura original (fig.41)), e que está muito oxidada e sem protecção. As zonas onde foi aplicado verniz ou goma laca por cima da prata para dar efeito de dourado, encontra-se ainda em bom estado, salvaguardando as zonas onde está muito “coçado” e já não existe. A folha de prata está aplicada em cima de um *bollos* preto muito fino, daí que se encontrem muitas zonas de lacuna onde se vê só a camada de preparação. Por cima da prata encontramos puncionados, ou seja desenhos que conferem à escultura um efeito rendilhado (fig.42).

As carnações, são também repintes, como vimos na figura 16, e encontram-se com sujidade e com muitas lacunas, sobretudo na mão direita.



**Fig.41. Pormenor onde se observa a pintura subjacente.**



**Fig.42. Pormenor onde se observa puncionado.**

### III.3 Proposta de intervenção

Para a escultura em estudo propõe-se uma intervenção mínima ao nível da camada pictórica, devolvendo estabilidade física e química à peça.

Antes de qualquer outra operação proceder-se-á ao registo fotográfico e gráfico de todos os elementos que compõem a escultura.

Como prioridade far-se-á uma pré-fixação da camada pictórica, para evitar perdas de policromia, e depois a sua fixação.

A desinfestação é um processo que se deve executar antes da limpeza, já que pode acontecer algumas escorrências devido ao uso de seringa na desinfestação.

A limpeza deve ser feita após testes de solventes, começando de um fraco para um mais forte, consoante o tipo e resistência da sujidade.

Após a limpeza deve-se proceder ao tratamento de conservação e restauro das madeiras. Nesta fase propõe-se a realização de lacunas de suporte (madeira), desde que existam evidências quanto à sua forma, e a estabilidade física da peça assim o exija.

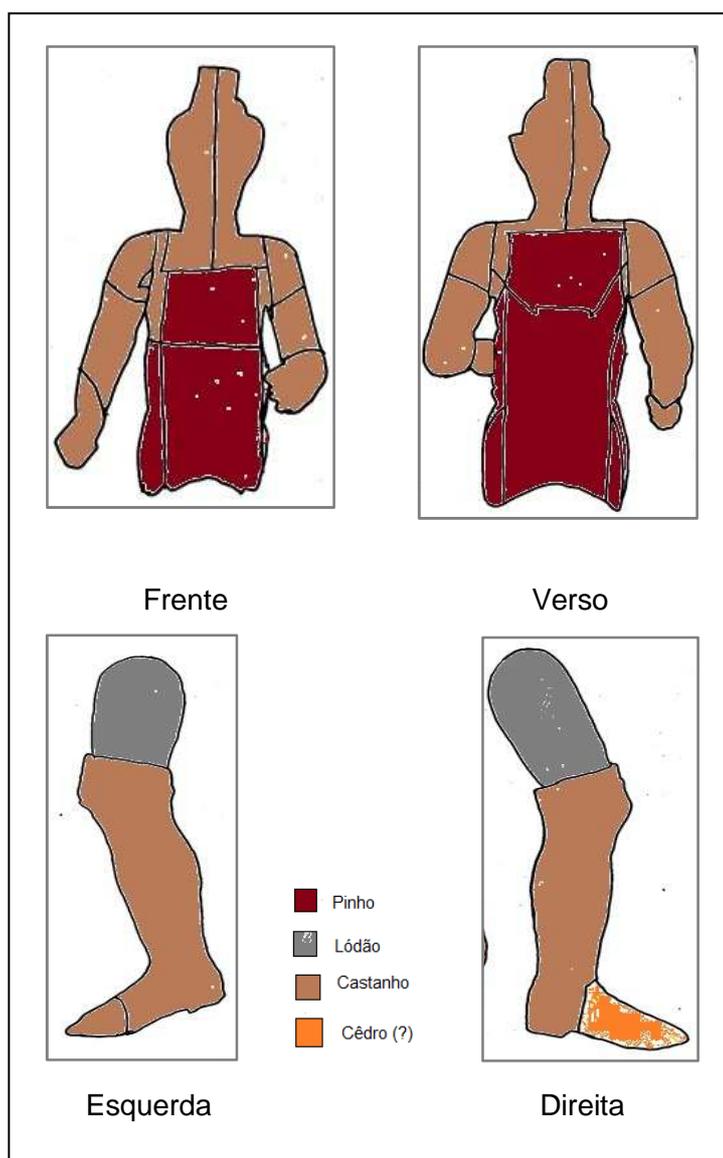
A reintegração das lacunas pictóricas é uma das fases mais controversas, pois podemos colocar sempre em questão qualquer decisão sobre quais as lacunas a reintegrar e qual o melhor método ou técnica a aplicar nessa reintegração. Para esta escultura, e visto tratar-se de uma peça “única”, é proposta a reintegração das lacunas nas “carnações” através do método “*trattégio*”, que consiste em imitar a cor através da execução de pequenos traços sobrepostos e justapostos de cores diferentes a fim de obter o tom desejado.

As restantes lacunas (apenas as que se mostrem indispensáveis para a leitura da obra), serão reintegradas através da “*abstracção cromática*”. Esta técnica consiste em criar um tecido dinâmico, onde as cores permanecem independentes e livres entre si, dando ao nosso olho uma cor neutra. Este resultado neutro, confere às cores originais da obra a possibilidade de ressaltar e uniformizar-se por um todo.

### III.4 A intervenção

#### III.4.1 Levantamento fotográfico e gráfico

No levantamento fotográfico foram registadas de forma digital todas as peças e pormenores antes da intervenção. Durante as fases de tratamento foram ainda executados registos fotográficos das diferentes fases de tratamento que apresentamos no ANEXO I. Foi ainda executado um registo gráfico dos elementos em madeira que constituem a escultura. Visto tratar-se de uma peça executada através de vários blocos de madeira e madeiras diferentes, é importante proceder ao seu registo (fig.43).



**Fig.43. No recorte frente e verso é possível observar as linhas a preto, que indicam as ligações dos vários blocos de madeira que compõem a escultura.**

### III.4.2 Fixação da camada pictórica

Foi feita uma pré-fixação da camada pictórica (fig.44 ) com acetato de Polivinilo<sup>9</sup> adicionando um tensoactivo (Agepon P100), diluído a 18% em água desionizada. Optou-se pela utilização deste produto, por ter uma boa estabilidade à luz e baixa resistência mecânica.



**Fig.44. Pormenor da pré-fixação com auxílio de pincel e seringa.**

A pré-fixação com o acetato de Polivinilo foi executada apenas nas lacunas onde havia a separação da base de preparação ao suporte.

Nas zonas onde o destacamento da camada pictórica não era tão acentuado, ou onde ainda existia alguma base de preparação de gesso “agarrada” ao suporte, foi feita uma fixação com cola animal (cola de pele de coelho)<sup>10</sup>.



**Fig.45. Pesagem da cola e água**



**Fig.46. Aquecimento em *banho maria*.**

<sup>9</sup> Resina termoplástica polar. Conhecida como PVA, apresenta-se em pó ou cristais, em solução em álcool ou tolueno, ou em emulsão em água.

<sup>10</sup> Cola em palhetas que depois de entumescida é aquecida em *banho maria*, evitando passar os 60 C. O mínimo de viscosidade obtém-se com o pH isoelectrico, pH 4,5 – 5. Esta propriedade aplica-se na fixação de camadas pictóricas que necessitem de uma boa penetração. Utiliza-se ácido acético para ajustar o pH. É reversível com água quente. Ao peso da cola, adicionamos 12 vezes o seu peso, de água desionizada (10g cola ----- 120g água). Foram adicionadas algumas gotas de ácido fénico como fungicida.

Esta técnica de fixação foi utilizada nas pernas da escultura, visto que era a parte da escultura onde se notava mais que a base de preparação estava algo pulverulenta e com falta de coesão. Optou-se por este produto, já que se trata de um produto igual ou semelhante ao utilizado na preparação original, e por tal motivo não causar incompatibilidades com o material existente, reforçando assim a coesão e fixar a preparação existente.

Na fixação da camada pictórica do corpo da escultura, foram utilizadas duas técnicas envolvendo outros produtos, devido ao complexo estado de alguns destacamentos (Tabela 7).

**Tabela nº7. Utilização de produtos de fixação.**

Produto/Mistura	Lacunas com bolsas	Lacunas coesas	Preparação à vista	Corpo da escultura	Pernas
PVA	x			x	
Cola animal			x		x
Paraloid B72		x	x	x	
Paraloid B72 + Micro-esferas	x			x	x

Nas zonas de destacamento onde é visível a presença de folha de prata, utilizámos uma solução de Paraloid B72<sup>11</sup> em acetona<sup>12</sup> e xileno<sup>13</sup> nas proporções 18–22-60%, respectivamente. A opção baseou-se essencialmente no facto desta resina acrílica não envelhecer e ter alguma flexibilidade. Também pelo facto de estarmos na presença de um metal (prata) a aplicação desta resina não levanta qualquer problema, já que também se pode utilizar como protector metálico.

<sup>11</sup> Paraloid B72 – copolímero de etilmetacrilato. Granulado cristalino. Resistente à luz e temperatura.

<sup>12</sup> Acetona (C<sub>3</sub>H<sub>6</sub>O)– Dimetilcetona - Solvente muito inflamável. Utilizado como solvente de produtos orgânicos, entre outras aplicações.

<sup>13</sup> Xileno (C<sub>8</sub>H<sub>10</sub>) – Dimetilbenzeno. Líquido incolor e inflamável. Utilizado como solvente de produtos orgânicos, entre outras aplicações.

Onde era visível o destacamento da camada pictórica pelo facto de alguns elementos metálicos estarem oxidados, fazendo com que a oxidação “desprendesse” e desagregasse a base de preparação, foi utilizado o mesmo método de fixação, através de resina acrílica. Porém em algumas lacunas onde era visível um espaçamento entre a camada pictórica e o suporte (fig.47 ), a esta solução de resina acrílica foram adicionadas *micro-esferas de vidro*<sup>14</sup>.



**Fig.47. Lacuna profunda**



**Fig.48. Lacunas com elevado destacamento**

As micro-esferas de vidro serviram para dar “carga” à resina, para que ao fixar a camada pictórica se procedesse ao preenchimento dos espaços desta. Estes espaços vazios não são possíveis de eliminar, já que isso implicaria a “destruição” de alguma pintura. Estes espaços surgem com o levantamento da camada de preparação, devido às contracções da madeira e das oxidações dos elementos metálico. Se tentarmos “forçar” e quisermos fazer a sua ligação ao suporte, esta camada pictórica quebra, pondo em risco a perda de policromia. Nas zonas onde houve contracções da madeira, e a camada pictórica parece “dilatada” fazendo bolsas de ar, devemos preencher esses espaços vazios para que haja ligação da camada pictórica ao suporte.



**Fig.49. Fixação com resina acrílica**



**Fig.50. Micro-esferas de vidro**

<sup>14</sup> Micro-esferas de vidro – É um material neutro de forma esférica. Dimensões 150-500 micron. Pode ser utilizado em polimento de metais e como carga em tintas e outras resinas.



**Fig.51. Solução com micro-esferas**



**Fig.52. Pormenor da fixação com resina acrílica e micro-esferas de vidro para preenchimento dos espaços vazios.**

### **III.4.3 Desinfestação**

A desinfestação da escultura tem como missão principal a eliminação dos agentes xilófagos e fungos, e a sua prevenção destes. Embora não se tenham observado agentes xilófagos em actividade, realizou-se a operação como medida preventiva.

Procedemos à desinfestação com produto líquido com trincha e seringa nos orifícios e fendas existentes. O produto utilizado foi Xiloféne SOR40 ®<sup>15</sup> (fig.53).



**Fig.53. Pormenor da desinfestação de uma zona atacada pelo insecto xilófago**

<sup>15</sup> Xiloféne SOR 40 ® - Curativo e preventivo contra insectos e larvas, assim como térmitas. Eficaz contra fungos e podridão. Insecticida – Cipermetrina. Fungicida – Propiconazole.

### III.4.4 Limpeza da policromia

Na limpeza das superfícies douradas e policromadas, foram utilizados solventes adequados e escolhidos após testes, começando de um solvente fraco para um mais forte, consoante a limpeza assim o exigia.

Após uma remoção mecânica de poeiras com aspirador e trinchas, passou-se para uma limpeza química com detergente neutro<sup>16</sup> + *White Spirit*<sup>17</sup>. Em zonas onde não foi possível uma limpeza com esta solução, como no caso das “carnações”, foi utilizado *concentrado aniónico*<sup>18</sup>, diluído com água. Em algumas partes da escultura foi necessário fazer uma limpeza prévia com álcool etílico<sup>19</sup> (Tabela 8).

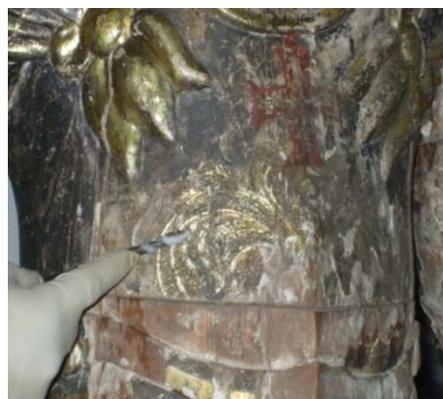


Fig.54. Limpeza com cotonete de algodão

Fig.55. Pormenor da limpeza

Nas figuras 54 e 55 podemos observar a limpeza química com cotonete de algodão.

**Tabela nº8. Testes de solubilidade realizados para a limpeza da superfície policroma. Solubilidade - +++ - Boa; ++ - Média; + - Fraca**

Tipo de solvente ou mistura	Carnações	Madeira crua	Restante pintura
Teepol + White Spirit (5:95)	++	++	+++
Concentrado aniónico + Água (10:90)	+++	+++	+++
Álcool Etilíco a 98%	+	+++	+

<sup>16</sup> O detergente neutro utilizado foi Teepol ® em solução de 10% em *White Spirit*.

<sup>17</sup> *White Spirit* – Líquido transparente, destilado do petróleo com 16-20% de aromáticos.

<sup>18</sup> Concentrado Aniónico – É uma emulsão aquosa concentrada de tensoactivos aniónicos e não aniónicos, contendo produtos químicos inorgânicos e agentes estabilizantes.

<sup>19</sup> Álcool etílico (C<sub>2</sub>H<sub>5</sub>OH) Etanol – Líquido incolor. A concentração usada foi de 98%.



**Fig.56. Meia escultura limpa**



**Fig.57. Metade do rosto limpo**

Nas figuras 56 e 57, podemos ver a diferença da limpeza na escultura, numa das partes desta. No caso da fig.57 podemos observar metade da cara da escultura já limpa, assim percebemos melhor a diferença.

Nas figuras 58 e 59, podemos observar o antes e depois da limpeza no rosto da escultura.



**Fig.58 Antes da limpeza**



**Fig.59 Depois da limpeza**



**Fig.60. Remoção de tinta com bisturi e remoção de pregos**

Durante a fase de limpeza, foram ainda removidas através de bisturi alguns pingos de tinta e pregos (fig.60) que estavam a segurar as tiras de couro à escultura (fig.61).



**Fig.61. Pormenor das tiras de couro presas na escultura**

Ainda nesta fase de limpeza foram limpos e de estabilizados os elementos metálicos, conforme se observa nas figuras 62 e 63.



**Fig.62. Remoção das oxidações**



**Fig.63. Polimento dos elementos metálicos**

A remoção das oxidações foi feita através de um mini berbequim eléctrico com disco abrasivo de granulometria baixa seguido de mini escova de aço aplicada (fig.62 ). Esta

operação foi executada sempre com um aspirador a aspirar as poeiras ao mesmo tempo que se procedia à limpeza.

Finalizada esta remoção física de oxidações, procedeu-se ao isolamento do metal, para que este não oxide. O isolamento do metal foi feito com resina acrílica Paraloid B72 ® em xileno numa concentração de 12% (fig.64 ).



**Fig.64. Parafuso já com tratamento para retardar o mais possível a oxidação.**

### III.4.5 Tratamento de restauro das madeiras

As lacunas ou partes desaparecidas do original da obra de arte, aparecem como efeito do tempo ou má manipulação dos objectos. A maioria das lacunas de suporte tem uma incidência negativa no potencial expressivo da obra, deixando esta substancialmente modificada.

Antes de se proceder ao restauro do suporte, foi necessário corrigir algumas intervenções anteriores, nomeadamente nos pés da escultura.

Através das figuras abaixo, podemos ver as fases de recolocação da peça “nova”, agora com as correcções de ajustamento ao original. Na escultura tivemos de fazer esta operação de remoção e recolocação de elementos, nos dois pés e na mão esquerda da escultura (Figuras 65 a 74).



**Fig.65 A separação das peças**



**Fig.66. O aproveitamento dos vários elementos de madeira, assim como a remoção de seis pregos.**



**Fig.67 Colagem dos elementos no original**



**Fig.68. Aspecto antes da recolocação**



**Fig.69. Aspecto do pé esquerdo antes do tratamento**



**Fig.70. O pé descolado**



**Fig.71. Durante a fase de colagem**



**Fig.72. Retirada a mão para  
correção da colagem**



**Fig.73. Durante a fase de colagem com  
Auxílio de parafusos de inox**



**Fig.74. Foram ainda recolados alguns dedos da mão direita**

Optamos por realizar todas as lacunas de suporte no tronco da escultura, porque era uma acção importante na estabilização física da peça. As zonas onde foram preenchidas as lacunas de suporte, apresentavam alguma fragilidade, já que são partes da escultura onde estão emendas e uniões dos diferentes blocos que a compõem (figuras 75 e 76).



**Fig.75. Antes do restauro**



**Fig.76. A colagem das peças de madeira**

No restauro dos suportes, utilizámos madeira da mesma espécie ou essência, adesivos PVA e parafusos inox. Os pregos que perderam a sua função e os que foi possível a sua remoção, foram substituídos por parafusos de aço inox. O preenchimento de pequenos orifícios foi feito com pasta de madeira e com massa acrílica (Figuras 77 a 79).



**Fig.77.** Nesta figura observamos a fase de colagem de um elemento novo para preenchimento e reforço do lado esquerdo do corpo da escultura.



**Fig.77.1.** Podemos observar todas as peças de madeira novas, em fase de colagem.



**Fig.78. Lacuna braço esquerdo (frente)**



**Fig.79. Lacuna preenchida com madeira (verso)**

Além da colagem e preenchimento das lacunas de suporte, foi necessário ainda reforçar uniões e ligações dos vários elementos que compõem a escultura.

Assim foi desmontado o sistema de articulação do “joelho” da perna direita (figuras 80 a 82), para corrigir e “facilitar” a articulação.



**Fig.80. O jogo de articulação da coxa**

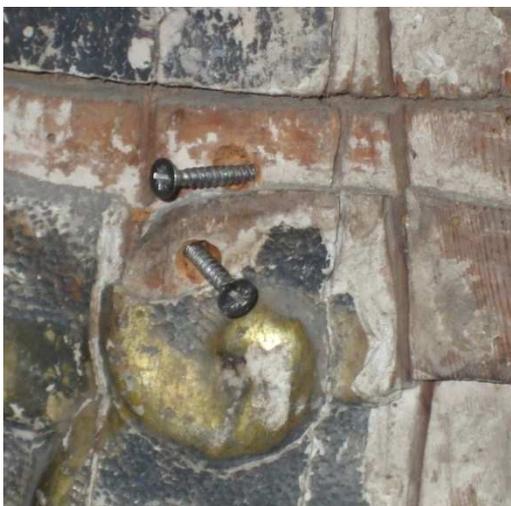


**Fig.81. Pormenor onde encaixa a articulação**



**Fig.82. Peça da articulação que causava atrito, não deixando esta funcionar correctamente.**

Para reforço das ligações e uniões foram utilizados parafusos de inox, colocados em zonas onde não existia camada pictórica. A colocação destes parafusos é essencial para a estabilidade física da escultura (figuras 83 a 87).



**Fig.83. Lateral direita da escultura**



**Fig.84. Parte de trás do braço esquerdo**



**Fig.85. Parte de trás direita**



**Fig.86. Costas da escultura**



**Fig.87. Todos os parafusos e fendas onde se encontrava madeira crua à vista, foram tapados com pasta de madeira da Wurth®.**

A fim de eliminar os arames e as tiras de couro (figuras 88 e 89), que seguravam as pernas da escultura, criamos uma possível união destes elementos, a partir de algumas hipóteses.



**Fig.88. Pormenor dos arames**



**Fig.89. O couro que segurava as pernas**

Dado que esta solução dos arames e do couro, estavam a danificar as peças (veja-se na fig.89 a quantidade de orifícios causados pelos pregos utilizados ao longo dos anos), estudamos uma primeira hipótese (fig.90) mas, dadas as características e a disposição das pernas na sela, obrigou-nos a estudar outro formato para a união.



**Fig.90. Seguindo os padrões das articulações dos “joelhos” elaboramos esta tentativa.**

Chegando à conclusão de que não era viável a solução encontrada, já que deixaria as pernas da escultura muito próximas uma da outra, ficando impossível a sua colocação na sela, estudamos outra forma.

Após a realização de um molde, onde se apurou qual a disposição das pernas, na sela, construímos a articulação que apresentamos (fig.91) como sendo a mais indicada. Talvez seja este o modelo original.



**Fig.91. Jogo de articulação que foi utilizado na recolocação das pernas da escultura**

As madeiras utilizadas na fase de restauro do suporte foi o pinho e o castanho. Todas as madeiras estão devidamente estabilizadas.



**Fig.92. Pormenor das cavilhas de madeira que seguram as articulações, depois de colocadas as pernas, na escultura**



**Fig. 93. Pormenor da perna direita, que não foi executado.**

Optou-se por não se executar a parte em falta do lado interior da perna direita, visto que não era um elemento que contribuísse para a estabilidade física da peça, e não é uma parte da escultura visível.

Foi ainda feita uma consolidação das madeiras enfraquecidas, pontualmente, com Paraloid B72 ® a 15% em Xileno. Foram feitas três aplicações.

### III.4.6 Reintegração cromática

A reintegração das lacunas pictóricas foi a fase de maior dúvida. Estávamos sempre a colocar em questão qualquer decisão sobre quais as lacunas a reintegrar e qual o melhor método ou técnica a aplicar nessa reintegração. Como foi referido no capítulo III.3 – Proposta de intervenção, executámos a reintegração das lacunas nas “carnações” através do método “*trattégio*”. As restantes lacunas (apenas as que se mostrem indispensáveis para a leitura da obra) foram reintegradas através da “*abstracção cromática*”. Esta técnica consiste em criar um tecido dinâmico, onde as cores permanecem independentes e livres entre si, dando ao nosso olho uma cor neutra. Este resultado neutro, confere as cores originais da obra a possibilidade de ressaltar e uniformizar-se por um todo.

Antes do retoque propriamente dito, foi aplicada encolagem com cola animal, nas zonas de madeira crua, a fim de receber e causar melhor aderência à preparação.

Todas as fases de trabalho com a cola animal, quer na encolagem como na aplicação do gesso, são executadas sempre a quente, aquecida em *banho Maria*.



**Fig.94. Aquecer a cola com gesso em *banho Maria***



**Fig.95. É visível o brilho acetinado da madeira, depois de ser aplicada a encolagem.**



**Fig.96 Retoque do corpo e braços da escultura.**

A opção em retocar o corpo e braços da escultura deve-se apenas a uma questão estética. Dado que a escultura estaria com muitas e grandes lacunas nestas zonas, não nos era perceptível ao olharmos para ela, qual o padrão de decoração da mesma. Retocando esta área ficamos com uma agradável imagem da escultura, sem termos as lacunas a perturbar a interpretação do conjunto. A zona da cintura, dado que fica dentro da sela, não é uma zona que choque ao olharmos a figura. Por esse motivo não foi retocada.

No caso das pernas, seguimos a mesma lógica. Retocamos as zonas mais expostas ao olhar humano, retocando as coxas (figuras 97 e 98) e deixando a parte de baixo das pernas como estavam. A perna direita (fig.97) está com uma zona de lacuna muito extensa (cerca de 95%) daí que, e atendendo a questões de ética profissional, não seja viável que aí se faça qualquer retoque.

Devemos assumir que se trata de uma escultura que já não tem a função para a qual foi concebida. Assim sendo, e tratando-se de uma peça exposta em contexto de museu, é de todo o interesse que se deixe ficar estas zonas de lacuna por preencher, a fim de funcionar como alerta a quem vê a figura. Ao olhar para ela não nos perturba

o conjunto, e ao mesmo tempo chama-nos atenção daquilo que acontece quando não temos o devido cuidado com o património legado pelos nossos antepassados.



**Fig.97. Perna direita com gesso**



**Fig.98. Perna esquerda com gesso**

Nunca foi nossa intenção imitar ou disfarçar a pintura original. Daí que a utilização do gesso em algum nivelamento das lacunas se deva exclusivamente para não se notar tanto o retoque, (já que a camada pictórica original é muito grossa), e para poder receber a aguarela.



**Fig.99. Mão direita com gesso**



**Fig.100. Mão direita com o início do *tratteggio***



**Fig.101. A imagem acabada, frente e verso.**



**Fig.102. Perfil direito e esquerdo da imagem acabada**

Antes de dar como concluído o trabalho, foi aplicado um verniz acrílico (Paraloid B72 ®) a 8% em xilol, aplicado uniformemente por toda a escultura, para protecção da camada pictórica.

### III.5 A intervenção na sela

Através da figura 23, podemos observar que no ano 1966, a sela ainda tinha estribos quando estava exposta, e no ano 1995, na Torre de Almedina, já não tem. Não sabemos qual o motivo desta situação.

Através de comparativos com outras selas, chegamos à conclusão de que a sela da escultura segue os padrões de uma sela tipicamente portuguesa. Daí ser chamada de “sela à portuguesa”.



**Fig.103. Sela vista de lado**



**Fig.104. Sela vista de frente**



**Fig.105. Sela à Portuguesa  
Museu Nacional dos Coches**



**Fig.106. Sela à Portuguesa  
Museu Nacional dos Coches**

A sela apresentava alguma degradação, nomeadamente os elementos metálicos e algum do couro estava descolado e muito ressequido.

Depois de limpa toda a sela (com White Spirit) procedeu-se à colagem do couro (fig.107) e ao tratamento dos elementos metálicos através de um polimento com abrasivo de grão médio, seguido de aplicação de conversor de ferrugem Cinofer<sup>20</sup>. Também foi tratado o elemento metálico que está por trás da cabeça da escultura, com o mesmo processo e em simultâneo. Seguidamente foi aplicado no couro da sela um produto no couro que lhe conferiu estabilidade química.



**Fig.107. Pode-se observar um remendo no couro que estava descolado**



**Fig.108. Pode-se observar a aplicação de Cinofer no ferro que suporta a escultura**



**Fig.109. A sela antes do tratamento**



**Fig.110. A sela depois de tratada**

<sup>20</sup> Cinofer – Conversor de ferrugem da CIN.

#### **IV PARTE – CONCLUSÕES DA INTERVENÇÃO**

Para fundamentar as opções e decisões tomadas durante a fase de tratamento e estudo da escultura, tivemos que recorrer à Ética/Deontologia.

Tendo em conta esta Ética ou Deontologia, procuramos com que a escultura ficasse no seu estado mais original.

Apesar de ainda não termos os testes e exames laboratoriais concluídos, nunca foi motivo de impedimento para que se procedesse ao tratamento de conservação e restauro da escultura.

Por vezes, nesta sociedade de muitas burocracias, perdem-se peças únicas e outras degradam-se gravemente, à espera de autorizações e exames laboratoriais. Não foi o caso deste estudo.

Temos o objectivo principal concluído, que era de devolver estabilidade física e química à escultura, não deixando que continuasse a degradar-se.

Apesar de não apresentarmos neste estudo, os resultados finais dos exames laboratoriais e sobre o autor da escultura, vamos continuar a trabalhar nesses temas no futuro.

A continuidade dos estudos sobre a escultura faz parte da conservação da peça no futuro. Não basta retirar o pó, monitorizar a humidade relativa e temperatura, é preciso continuar o processo já iniciado, até porque já faz parte da sua história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ALVES**, Natália Marinho Ferreira. *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca*, Ed. Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto, Porto, 1989.

**BIBLIOTECA MUNICIPAL DE COIMBRA**. *Livro I da Correea, Legislação Quinhentista do Município de Coimbra*, Coimbra, 1938.

**BIEDERMANN**, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.

**BRANDI**, Cesare. *Teoria do Restauro*, Ed. Orion, Lisboa, 2006.

**CAMÌ**, Josepmaria Teixidó i, **SANTAMERA**, Jacinto Chicharro. *La talla, Escultura en Madera*, 1ª Ed., Barcelona, 1997.

**CHEVALIER**, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

**CORREIA**, Virgílio. *Livro dos regimentos dos officios mecânicos, da mui nobre e serpe leal cidade de Lisboa*, pp 110-111, Coimbra, 1926,

**CROISSET**, Pe. *Anno Christão, ou Exercicios de piedade para todos os domingos, e festas mudaveis do anno; contendo o que há de mais instrutivo, e mais interessante nestes dias, com reflexões sobre a epístola, huma meditação sobre o evangelho da missa, e algumas praticas de piedade próprias para toda a qualidade de pessoas. Trad portuguesa*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1849.

**ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**, Revista Ohun, Bahia, 2004

**FREITAS**, Ana Maria de Oliveira – *TESE DE MESTRADO – ESTUDO E INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO EM DUAS ESCULTURAS DE MADEIRA POLICROMADAS DO SÉC. XVII, COIMBRA*, 2010.

**GRINAN**, José. *Carpintaria de Oficina e de Armar*, I Ed., Lisboa, 1992.

**INSTITUTO DE CULTURA E LINGUA PORTUGUESA**. *A arte Portuguesa de Oitocentos*, Lisboa, 1992

**KANT**, Immanuel, *A fundamentação metafísica dos costumes*, trad.: Paulo Quintela, ed. 70, Lisboa, 1988.

**LE MOS**, Policarpo. *Como restaurar objectos de Arte*, Mem Martins, 1989

**MARCELLINI**, Domingos. *Manual do Lustrador de Madeiras*, Ed. De Ouro, Rio de Janeiro, 1965.

**MATTOSO**, José, *História de Portugal*, Lisboa, Circulo de Leitores, 2008.

**RODRIGUES**, Dália. *Arte Portuguesa – Da Pré História ao século XX*, Vol. XIII, 2009.

**SMITH**, Robert. *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.

**WENDY**, Irmã– *O LIVRO DE SANTOS*, Edição Portuguesa, LISBOA, 1999

#### **Recursos electrónicos**

[www.prorestauro.com](http://www.prorestauro.com)

[ww.unesco.org](http://ww.unesco.org)

[www.igespar.pt](http://www.igespar.pt)

**ANEXO I**



Fig. 1. Escultura antes do tratamento (frente)



Fig. 2. Escultura em fase de tratamento (frente)



Fig. 3. Escultura no final do tratamento (frente)



Fig. 4. Perfil esquerdo antes de tratamento



Fig. 5. Perfil esquerdo em fase de tratamento



Fig. 6. Perfil esquerdo acabado



Fig. 7. Mão direita antes do tratamento



Fig. 8. Perfil direito em fase de tratamento



Fig. 9. Perfil direito acabado



Fig. 10. Verso da escultura antes do tratamento



Fig. 11. Verso da escultura em fase de tratamento



Fig. 12. Verso da escultura acabada



Fig. 13. Cedro



Fig. 14. Lódão



Fig. 15. Castanho

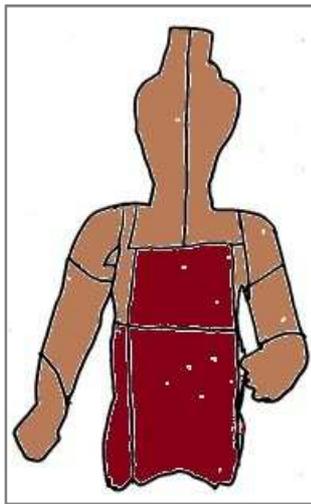


Fig. 16. Pinho

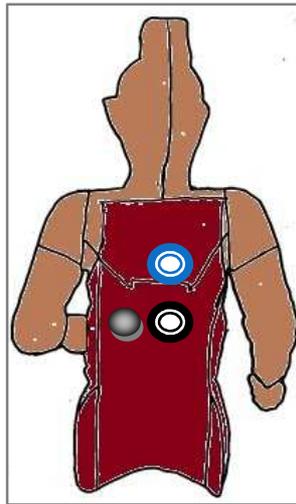
Fotografia macro das madeiras



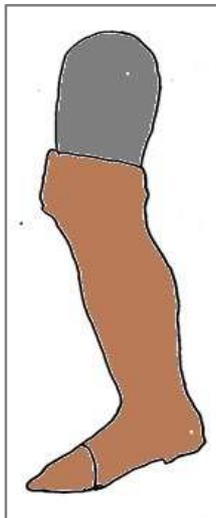
Camada pictórica



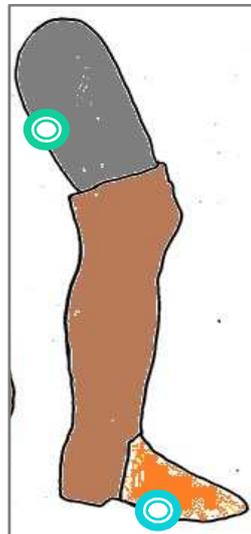
Frente



Verso



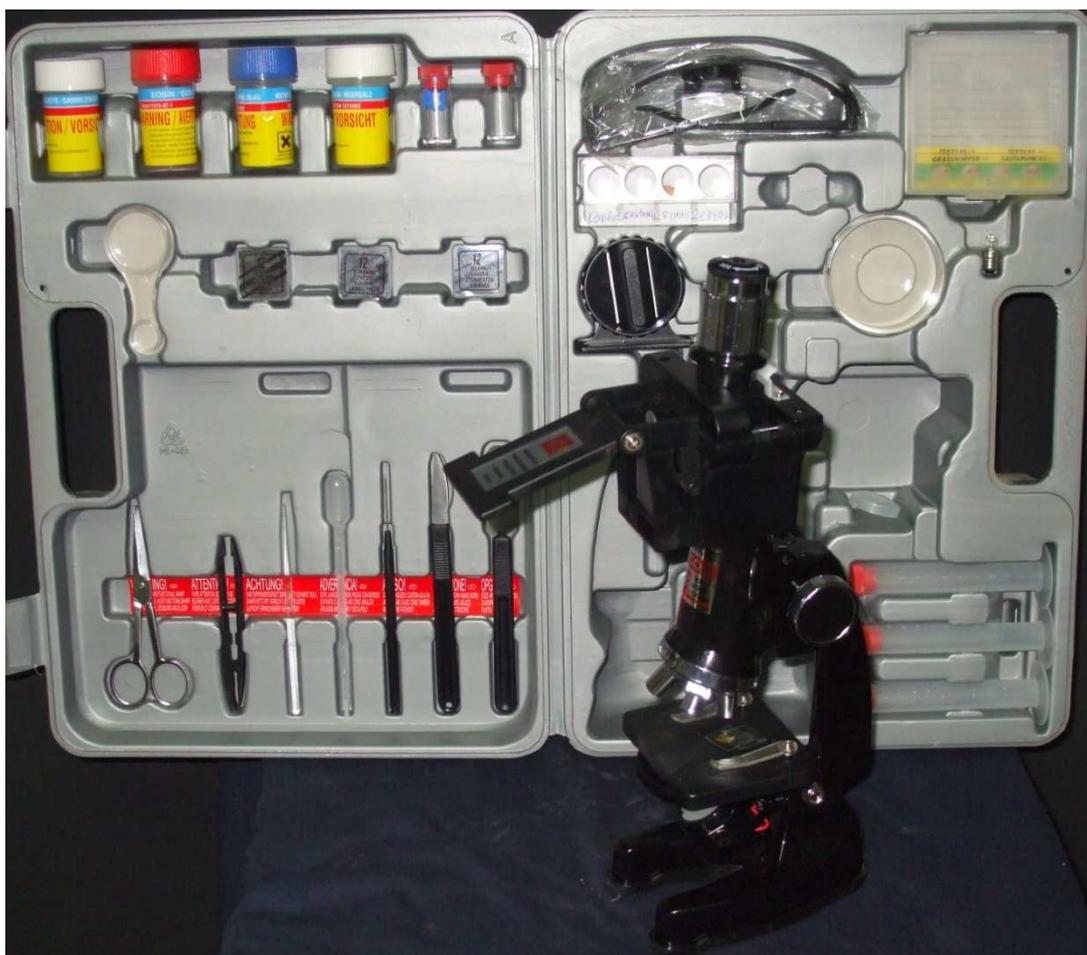
Esquerda



Direita

-  Pinho
-  Lódão
-  Castanho
-  Cêdro (?)
-  Camada pictórica

Fig. 17. Localização da recolha das amostras



**Fig. 18. Mini laboratório portátil, utilizado no estudo da escultura e recolha das amostras**

**Na realização das fotografias foi utilizada a seguinte máquina fotográfica digital – FUJIFILM – Digital Camera FinePix A820.**

## **ANEXO II**

## **Resumos e extractos de documentos**

### ***10 de Junho de 1645***

Foi eleito porta-bandeira, tanto das festas da cidade como das de São João, o cidadão Lázaro Carneiro Soto Maior, por estarem vagos os lugares de juiz dos órfãos e alferes da bandeira, a quem isso competia.

Fez-se o rol das pessoas que foram designadas para os ofícios e cargos da procissão do Corpo de Deus.

### ***9 de Maio de 1844***

Deliberou-se que dado o mau estado da imagem de São. Jorge, que costuma ir na procissão do Corpo de Deus, não permitir que a mesma saia sem a decência conveniente na próxima procissão que é Festa Nacional, sem se lhe fazer os reparos precisos.

### ***7 de Maio de 1860***

Mandou-se officiar ao Governador do Bispado, para saber se na procissão de *Corpus Christi* deviam ir as figuras de São Jorge e pajem a cavalo.

### ***31 de Maio de 1860***

Autoriza-se o escrivão da Câmara a tratar do arranjo necessário para o séquito de São Jorge na procissão de *Corpus Christi*.

### ***12 de Maio de 1880***

Pede-se a guarda do São Jorge em uma das casas pertencentes à igreja da Sé Catedral por não haver actualmente casa nos Paços do Concelho onde o mesmo possa conservar-se com decência.

Marca-se a procissão e festividade de *Corpus Christi*.

### ***19 de Maio de 1880***

O Dr. Francisco Rodrigues de Azevedo informa que o cabido de boa vontade consente que o São Jorge seja recolhido em lugar decente no edifício da Sé, ficando a Câmara obrigada a conservar aquela imagem e adorná-la como de costume para a procissão do Corpo de Deus.

**8 de Junho de 1881**

Convida-se o Bispo a indicar a hora para a procissão do Corpo de Deus, em 16 do corrente, participando-lhe que a Câmara deseja a imagem de São Jorge guardada na Catedral.

**8 de Junho de 1892**

A Câmara aprova que por economia deixe de se fazer a procissão de *Corpus Christi*.

**15 de Junho de 1892**

Apreciam-se os ofícios trocados entre o Bispo Conde e o Presidente por a Câmara ter resolvido não realizar este ano a procissão de *Corpus Christi*.

**18 de Maio de 1893**

Resolve-se mandar celebrar a procissão do *Corpus Christi* no 1.º de Junho.

**8 de Junho de 1905**

O Bispo Conde comunica que foi informado pelos jornais de que a Câmara resolvera não fazer a procissão do *Corpus Christi*, aplicando a despesa a fazer ao recolhimento de mais um pobre no Asilo de Celas; pedia que a vereação fizesse a procissão, e no caso negativo que não levasse a mal o facto de ele a fazer, e se desse por convidada. Resolve-se manter a deliberação e não aceitar o convite, justificando-se este procedimento.

**24 de Maio de 1907**

Resolve-se acompanhar a procissão de *Corpus Christi*.

**27 de Maio de 1910**

Agradece-se ao Bispo-Conde o convite para a procissão de *Corpus Christi*.

## **Extractos de documentos do Arquivo Histórico Municipal de Coimbra**

### **AHMC/Livro da Correia, nº IV, 1713-1736, fl. 88**

**1724, Maio, 27.** Carta do Secretário de Estado, comunicando à Câmara de Coimbra a resolução régia, que na procissão do Corpo de Deus, proibira a intervenção de danças, jogos e outras figuras, ainda que representativas de santos, assim como as contribuições que pelos oficiais mecânicos e povo se repartiam para os gastos das tais danças e figuras, sendo admitidos somente na mencionada procissão a imagem de São Jorge e os andores, que as irmandades quisessem levar, ornados decentemente.

### **AHMC/Livro de Vereações, nº 62, 1722-1729, fl. 69v-70**

#### **Vereação de 26 de Fevereiro de 1725**

[fl. 69v]

“[...] e logo no mesmo auto de veriação requereo o procurador geral deste Senado ao juiz verificador e mais offiça[i]s do mesmo Senado que visto que sua magestade que deos guarde ordenar não ouvesse jogos na procissão do corpo de deos na forma que se costumava nos mais annos antesedentes, so sim se armaçem as ruas e nella foce são Jorge e porque.... este senado mandarão fazer a imagem do santo de novo com todos os aprestes necessários pera a dita função e outrosim como se comsertarão as ruas e a casa da camara e dandose sera a todos os eclesiásticos por ordem do mesmo senado, e por não aver no dito senado com que se ouvesse de satisfazer vinte e tantos mill reis de despeza que fes a dita sera [fl. 70] .....alimiar nem tão pouco pera satisfazer mais que as.....das casas do senado da praça nem o feitio do santo..... mais nessecario....na dita proçição e o dito senhor tinha mandado pello seu tribunnal do dezembargo do paço emformaçe o provedor da comarca declarando a emportançia dos rendimentos dos benns do comçelho e o que restaçe das despesas delle nas ulltimas comtas [...]”

## AHMC/ Corporações dos Ofícios, Barbeiros, 1748-1816

(fl.1) 1748

Eleição dos oficiais que hão-de servir ao Sr. São Jorge: juiz mais velho, juiz mais novo, escrivão, alferes.

(fl.3) 1748, Março, 5

Auto de eleição realizado na igreja de nosso senhor do salvador

“entrega dos bens e pertences: hua sella com seus llosos e sillas e ravixo e peitoral de guizos e hua tarraixa que serve de [...] dito santo hua capa de damasco encarnado da dita sella e huo chapeo de velludo preto do dito santo e hua capa de tella encarnada forrada de tafeta e hum estandarte que costuma levar o dito santo e hua lança e mais huo chapeo velho e hua capa de tafetta encarnada que esta no mesmo santo e hua peiçom com penna de excomunhom por çe nam emprestar a dita capa e de tudo fizemos entrega...”

(fl.4v) 1748, Março, 5

Termo de entrega de bandeira

“hua bandeira nova de damasco encarnado com sua franja e brola e quatro borollas e sua astia pintada e sua tarja com o santo exculpido e sua masanetta de bronze e duas varas pinttadas que os juizes levam as pricissois publicas desta cidade”.

Termo de entrega dos livros

“aos vinte dias do mes de Abril 1749 annos nesta cidade de Coimbra a cazas de morada de Joam Lial illeito que foi pellos offeciais do dito officio de barbeiro pera servir este anno ao senhor São Jorge de escrivam do dito officio....fazer entregua de dois livros que servem de asentar as pautas da elleisam que se costuma em a Sr<sup>a</sup> (sic) do Salvador todos os annos do dito offisio de barbeiros os coais livros he hum novo e outro velho de que fizemos este termo de entrega Ass. Jozé Rois de Moura”.

(fl.5/6) 1749, Abril,1

Entrega dos bens

“[...] huma sella com seus loros e silhas e rabicho hum peitoral de guizos huma tarraixa que serve de apertar o dito santo e huma capa de damasco encarnada da ditta sella e hum chapeo de velludo preto do dito santo e huma capa de tella encarnada forrada de branco e hum estandarte que custa levar o dito santo e huma lansa e hum chapeo velho e huma capa de tafeta que esta no mesmo santo e huma petiçam com o despacho de excomunhom pera não emprestar a dita capa de tella”.

(fl. 14) 1751

Auto de entrega dos bens (tudo igual, faz menção ao local)

“...fazer a entrega dos livros que servem de asentar as pautas das enleiçõins que se costuma fazer agora de novo e em Nosa Senhora da Vitoria...”.

(fl. 25) 1755, Março, 20

Termo de entrega dos livros (tudo igual, faz menção ao local)

“eleição em a Capela de Nosa Senhora da Vitória”.

(fl. 35) 1758, Abril,3

(faz menção ao local) Capela de Nosa Senhora da Vitória.

(fl.36) (difere nos bens e “trastes” a entregar)

“[...] hua capa de tella encarnada forrada de tafeta branco e e sua lança encarnada e

hum chaeo de velludo com sua renda de prata e hum escudo novo e hua taraxa de ferro e hua sella com seus loros e silhas e hua cobertura de damasco encarnado e hum peitoral de guizos e hua petiçom...”.

(fl. 37)

“receita das esmollas para as obras do Sr. São Jorge”(tem os nomes de pessoas e quantias).

(fl. 38)

“Somão das esmollas que se derão para o caixilho do Sr. São Jorge ....15 3480 rs.

(fl. 39)

“mais esmollas que se tirarão para a pintura do Sr. São Jorge ou de sua Capella no dia que se fez a eleição.....receita.....2038 rs”.

(fl.40) “despesa com a obra do Sr. São Jorge” ( regista-se apenas “tudo saldado”).

(fl.42) 1759, Março, 22

(faz menção ao local) “na capella do Senhor do castello aomde esta collocada a imagem do sr. São Jorge se fez eleição do officio de barbeiro sangrador...”.

Termo de entrega dos bens (tudo igual até à bandeira).

“[...] huma bandeira de damasco encarnada nova com sua franja a roda e coatro borllas e sua tarja pintada com o santo e sua astia pintada e sua masaneta de bronze e duas varas de juizes”.

(fl. 43) 1760

(faz menção ao local) “na capella do Senhor do castello aomde esta collocada a imagem do sr. São Jorge”.

(fl. 63) 1773, Abril, 23

(faz menção ao local) “na capela do senhor do Castelo se fez a elleiçom”.

(fl.65) 1774, Abril, 25

(faz menção ao local) “na colegiada de São Pedro se fez a elleiçom”.

(fl.68) 1776, Abril, 23

(faz menção ao local) “aula do colégio de São Jerónimo se fez a elleiçom”.

(fl. 73) 1778, Abril, 27

(tudo igual até à bandeira).

“ bandeira de tafeta encarnado com sua tarja no meio donde estão pintadas as armas reais e pera remate da dita bandeira uma marsaneta dourada com sua astia”.

(fl. 74) 1779

(faz menção ao local) “na capela de nossa senhora da Piedade do Colégio de São Jerónimo se fez a elleiçom”.

(fl.80) 1782, Maio, 6

(faz menção ao local) “em a igreja da Sé Velha”.

(fl.86) 1784, Abril, 24

(faz menção ao local) “em a igreja da Sé Velha”.

(fl. 95) 1788, Abril, 29

- na entrega dos bens

“ao juiz mais velho Pedro Joze Correia huma capa de tella forrada de tafeta branco, huma lança, hum chapeo de velludo com sua renda de prata tudo muito velho, huma sella com sua cobertura de damasco encarnado com seus loros e peitoral e sua taraixa”.

“ao juiz mais novo huma bandeira de tafeta encarnado com suas tarjas com as armas reais e por remate huma marsaneta de pao dourado com sua astia”.

“ao alferes huma bandeira de damasco encarnado com sua tarja de cobre pintada e duas borrellas de cada parte que fazem quatro e duas varas dos juizes brancas”.

1801-1802

(sem nº de fl.) 1801, Abril, 23

“ao juiz mais velho ....hua capa de tella forrada de damasco encarnado e hua cobertura de sellae de hum volante para o arnêse hum sinto de setim encarnado goarnecido de trena branca e de hum escudo pratiado com cruz de christo e hua lança com sua astia pratiada que esta na mao do santo”.

“ao juiz mais novo ...huma bandeira de targa<sup>21</sup> com as armas reais e de hua piramolla pera a bandeira e de hum volante pera o arnês”.

“ao alferes.... huma bandeira de damasco encarnado com sua tarja de cobre e duas borrellas de cada banda e tudo bastantemente velho”.

1805-1806

(último assento que faz referência aos “trastes”)

“- huma capa do santo, hum talabarte e hum escudo.

---

<sup>21</sup> Palavras riscadas

- huma tarja e hua piramolla.

- hua bandeira com suas borrelas e cordam e mais não se dese e duas varas”.

**AHMC/Receita e Despesa, 1815-1834, fl. 84 (Livro)**

“Despendeu pelo mandato nº 34, com quem fez e pintou a imagem de São Jorge a quantia de 67\$200”.

Folhas de despesa, mandato nº 34 (não existe para esta data apenas ficou o registo no livro)

**AHMC/Receita e Despesa, 1844-1846, fl. 7, (Livro)**

Despesa de Junho, 30. Arranjos para o São Jorge 85\$520.

Procissão do Corpo de Deus 34\$300.

**AHMC/Documentos de Despesa, (caixas), Junho, 1844.**

**Folha de Despesa nº 294.**

Despesa feita com manto e sendal	53\$920
Douradura e pintura do Santo e seus arranjos	24\$000
Fazenda para o xairel, coberta da sela e tafta para	
Enfeite da lança	3\$220
Feitio do xairel e capa para a sela	3\$020
Gravata para o Santo	\$480
Renda para a bandeira da lança	\$120
Duas borlas para o xairel	\$480
Haste para a lança	\$080
Uma lança para o Santo	<u>\$200</u>
	<u>85\$520</u>