

O CONTRIBUTO DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO PARA O CONHECIMENTO DA
HISTÓRIA DE UM OBJECTO: O CASO DE UM BIOMBO COM CARACTERÍSTICAS
ORIENTAIS EM MADEIRA POLICROMADA

THE CONTRIBUTION OF CONSERVATION AND RESTORATION TO THE KNOWLEDGE OF AN
OBJECT'S HISTORY: THE CASE OF A PAINTED WOODEN SCREEN WITH ORIENTAL FEATURES

Ana Cristina Seco de Morais*
António João Cruz
Carla Rego
Instituto Politécnico de Tomar
Laboratório Hercules

Resumo

No âmbito da intervenção de conservação e restauro, foi feito o estudo material de um biombo, com recurso a métodos de exame e análise, que pretendeu esclarecer o seu estado de conservação, as alterações a que foi sujeito e a sua origem e data de execução. Constatou-se a existência de extensas e profundas modificações estéticas e iconográficas e o uso de técnicas e materiais que apontam para uma origem oriental, particularmente chinesa, em combinação com técnicas e materiais que não eram comuns no Oriente, mas sim no Ocidente. A mistura de azul da Prússia e auripigmento usada nas zonas de cor verde permitiu concluir que, se for oriental, é pouco provável que o biombo tenha sido pintado antes do século XIX.

Palavras-chave: biombo, análise, materiais, proveniência, datação

Abstract

As part of a conservation and restoration intervention, a material study of a folding screen was made, with methods of examination and analysis that aims to clarify its condition, the changes that has undergone and its origin and date of manufacture. Extensive and profound aesthetic and iconographic modifications were found and were identified techniques and materials that point to an Eastern origin, particularly Chinese, in combination with techniques and materials that were not common in the East, but in the West. The mixture of Prussian blue and orpiment used in green areas allowed us to conclude that it is unlikely that the screen was painted before the nineteenth century.

Keywords: folding screen, analysis, materials, provenance, dating.

*E-mail: acristina.morais@gmail.com

1. Introdução

No âmbito da intervenção de conservação e restauro, foi feito o estudo material de um biombo – com características orientais, em madeira policromada, de origem e data de produção desconhecidas e com extensos repintes e alterações estéticas – de forma a caracterizar o seu estado de conservação, tentar perceber as alterações que apresenta e as suas implicações e procurar clarificar a sua origem e data de produção.

O biombo, pertencente a um colecionador particular, encontra-se em estudo e tratamento no Laboratório de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar. Sabe-se que pertenceu à coleção dos Marqueses da Praia e Monforte e foi há anos adquirido em leilão – tendo então sido descrito como português, ainda que invulgar, de finais do século XVIII ou inícios do século XIX. Tem 180 cm de altura e 372 cm de largura e é composto por seis folhas, cada uma delas com cerca de 62 cm de largura.

A decoração é significativamente diferente nas duas faces.

No anverso, cada folha tem no topo uma cartela com uma ave e uma quadra de tema alegórico campestre (Fig. 1, esquerda). Depois de uma barra com uma sequência de flores, semelhante a outra que se observa na base, surgem duas cartelas com cenas que representam episódios de vida de São Domingos ou respeitantes à ordem dominicana, ainda que as personagens apresentem traços orientais (Fig. 2, esquerda). O santo é identificável pelos seus principais atributos: o cão com a tocha na boca e o livro. Cada uma destas cartelas está rodeada, tal como a do topo, por elementos decorativos essencialmente vegetalistas e é encimada por filacteria com frase que continua de uma para a outra (Fig. 3, esquerda). É evidente o jogo de contrastes de cor e textura entre o vermelho do fundo, as cores variadas das cenas, os dourados, azuis e vermelhos dos motivos decorativos em relevo e o verde, branco, vermelho e dourado das barras.

No verso, a superfície encontra-se revestida por papel de parede com fundo de cor verde acinzentada com motivos florais em tons acastanhados, para os quais foram apontados, pela leiloeira, paralelos em cartonagens de livros impressos em finais do século XVIII ou inícios do século XIX. Cada folha do biombo apresenta uma folha de papel em toda a extensão sobre a qual, a emoldurar, há tiras de outros papéis. Os motivos florais, contrastantes, originam um forte efeito decorativo, sobretudo quando o biombo está aberto.

Em ambas as faces, a decoração desenvolve-se individualmente em cada uma das folhas, tal como é característico dos biombos chineses, mas não dos japoneses¹.



Fig. 1. Pormenor da cartela superior da 3.^a folha do biombo onde, por baixo da ave, se observa parte de quadra em cartela incisa. À esquerda, imagem visível; à direita, fotografia de IV. Fotografias: Gonçalo Figueiredo, IPT.



Fig. 2. Grupo de figuras, que foram repintadas, da cartela central da 3.^a folha do biombo. À esquerda, imagem visível; à direita, imagem de reflexão de IV a 1050 nm. Fotografia de espectro visível: Gonçalo Figueiredo, IPT.

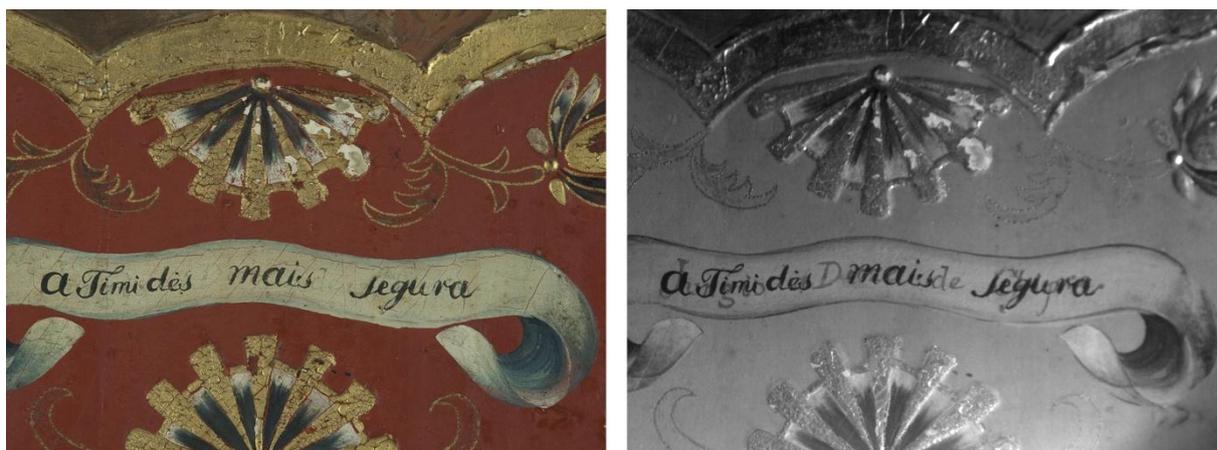


Fig. 3. Filacteria sobre a cartela inferior da 3.^a folha do biombo com frase que, a olho nu, se percebe que se sobrepõe a outra frase. À esquerda, imagem visível; à direita, imagem de reflexão de IV a 1050 nm. Fotografia de espectro visível: Gonçalo Figueiredo, IPT.

A observação atenta da obra permite perceber, no anverso, a ocorrência de extensos repintes de má qualidade, nalgumas zonas caracterizados por pinceladas toscas, espessas e rugosas, noutras zonas parcialmente transparentes, permitindo vislumbrar o que ficou encoberto. Percebe-se, assim, que os traços caracterizadores das figuras foram “achinesados” com o acrescento, em todas as figuras, de longos e finos bigodes (Fig. 2, esquerda). Além disso, igualmente de modo muito tosco, foram acrescentados chapéus cónicos orientais a algumas personagens, enquanto outras foram transformadas em figuras calvas, independentemente de serem masculinas ou femininas. As roupagens foram também modificadas e algumas figuras femininas foram anuladas. Nas filacteras, facilmente se constata a existência de inscrições subjacentes, separadas das superficiais por uma camada branca com reduzida opacidade, ainda que a olho nu não seja possível a sua leitura (Fig. 3, esquerda). Nota-se ainda que partes dos cenários arquitectónicos e dos fundos das cenas foram repintados, encobrindo pormenores, nomeadamente pessoas que estavam nalgumas janelas.

Da história cultural desta obra também dão conta as marcas do vandalismo a que foi sujeito o algoz que, num dos painéis, é representado a esquartejar um religioso – uma alusão ao desejo de martírio afirmado por São Domingos a um herege².

Para além destes repintes, são ainda visíveis no anverso diversos restauros que envolveram a aplicação de distintas massas e de folha metálica nos elementos decorativos em relevo. Verifica-se ainda que todas as folhas foram objecto de restauro na base, que possivelmente aconteceu mais do que uma vez, por causa do desgaste dessa parte, em contacto directo com o chão, causado pelos movimentos de abrir e de fechar o biombo.

Independentemente dessas intervenções de repinte e de restauro, o biombo apresenta alguma fragilidade ao nível da estrutura, pois, devido à retracção e ao empeno da madeira em consequência da sua secagem, desenvolveram-se fissuras

e fendas verticais e ocorreu o afastamento entre algumas tábuas, ficando parcialmente à vista as cavilhas de união. Salvo nessas zonas, a camada pictórica mostra-se geralmente coesa, mas os relevos decorativos do anverso encontram-se em mau estado, com grande perda de material e risco de destacamento iminente. Esta situação decorre quer da pulverulência das massas em consequência da sua alteração, quer do manuseamento do biombo, em particular da pressão a que as massas são sujeitas, devido ao contacto entre as folhas, quando o biombo é fechado.

A olho nu, portanto, além de alguns problemas de conservação, é possível detectar uma profunda transformação da imagem, sobretudo ao nível estético, iconográfico e simbólico, provavelmente associada a uma igualmente profunda descontextualização e quase dessacralização. Contudo, essa observação não é suficiente para elucidar convenientemente a extensão das alterações materiais (por exemplo, há zonas da pintura que não se sabe se são ou não originais), nem a profundidade dessas alterações, uma vez que só de forma vaga se consegue vislumbrar o que se esconde por baixo dos repintes. Por outro lado, o que assim se observa pouco ou nada contribui para o esclarecimento da origem e data de construção do biombo.

Com o objectivo de se ir mais longe a respeito destas questões, foi realizado um estudo material do biombo recorrendo a métodos de exame e análise aproveitando-se a oportunidade única proporcionada pela intervenção de conservação e restauro. Mais especificamente, pretendeu-se assim obter informações mais detalhadas sobre a extensão dos repintes e restauros, a imagem e as inscrições originais, os materiais e as técnicas de construção empregues. Esses resultados, que também são importantes para a intervenção em curso, são aqui apresentados e discutidos em termos dos problemas de natureza histórica mencionados.

2. Metodologia

O estudo do biombo iniciou-se pela observação da sua superfície com lupa binocular e microscópio digital portátil (Dino-lite AM7013MZT com filtro polarizador e ampliações de 50× e 230×) e obtenção, para todos os painéis, de fotografia documental geral e de pormenor, fotografia de luz rasante (câmara Canon EOS 1100D e Canon EOS 5D Mark II), fotografia de infravermelho (IV) (câmara Sony DSC-H9), fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV) (lâmpadas Philips TL-D Blacklight Blue e câmara Canon EOS 5D Mark II) e imagem de reflexão de IV a 1050 nm (equipamento multi-espectral IESL FORTH IRIS-II). Algumas áreas da 3.^a folha foram também radiografadas (equipamento analógico Gilardoni Art-Gil). Com estes métodos de exame pretendeu-se observar marcas e estruturas, detectar descontinuidades, evidenciar alterações e visualizar a obra por baixo da camada superficial de tinta.

Para a visualização da estrutura da camada cromática e caracterização desta, foram recolhidas amostras em alguns dos painéis que, após englobamento em resina epóxida, foram examinadas através de microscopia óptica (microscópio

Olympus CH30). A microscopia óptica foi igualmente usada para a análise de amostras de madeira e de fibras, neste caso com recurso aos corantes de Herzberg e de Lofton-Merritt, com vista à identificação das espécies.

Para a identificação química, procedeu-se à análise não invasiva por espectrometria de fluorescência de raios X (FRX) em diferentes pontos da 5.^a folha (ampola de raio X com ânodo de prata e janela de berílio, detector Amptek XR-100CR) e, para se esclarecerem algumas dúvidas pontuais, realizaram-se alguns testes microquímicos em pequenas amostras removidas da pintura.

3. Resultados e discussão

3.1. Suporte de madeira

Cada folha do biombo tem uma estrutura de madeira constituída por diversas tábuas dispostas na vertical, lateralmente unidas por cavilhas que aparentam ser de bambu, fixas no topo e na base por encabeço que entra à meia-madeira e é reforçado por cavilhas de bambu (Fig. 4). Trata-se, portanto, de uma estrutura pesada como são as dos biombos chineses ou de influência chinesa, distinta das estruturas muito mais leves dos biombos japoneses³.

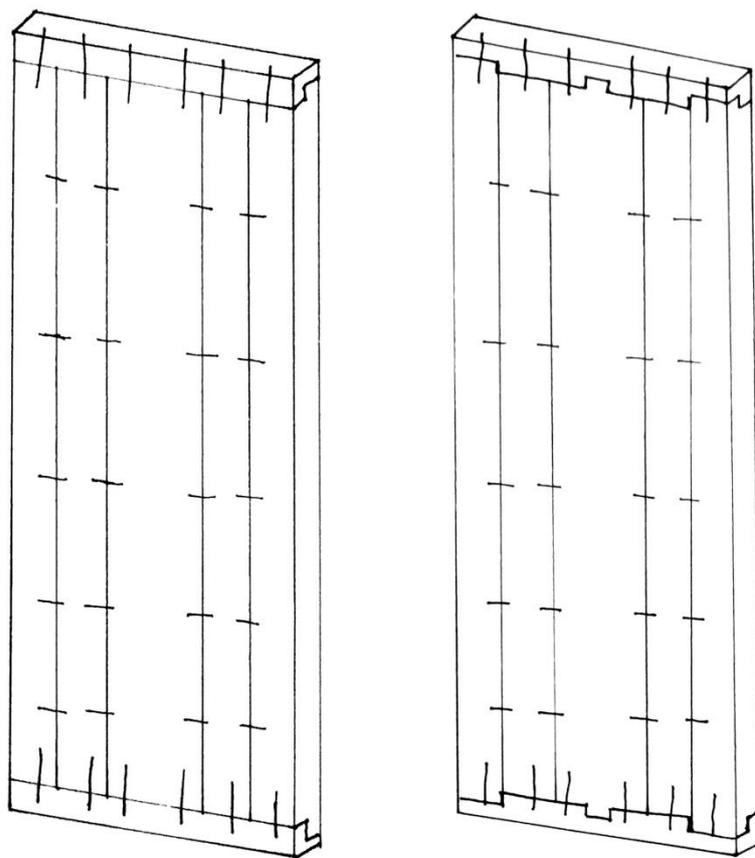


Fig. 4. Esquema da estrutura do suporte de madeira da 3.^a folha do biombo. À esquerda, anverso; à direita, reverso.

O encabeço no topo e a sua ligação às outras tábuas com o recurso a cavilhas de bambu é algo que tem sido observado em obras de origem chinesa⁴ e o mesmo sucede com o encabeço da base, mas apenas no caso de biombos sem pés – o que sugere que a obra em estudo, ao contrário de hipótese anteriormente formulada, também não os tinha.

As radiografias mostram a existência de pregos de ferro no topo, alguns dos quais foram entretanto removidos, com a característica forma de escápula dos pregos utilizados em obras chinesas ou de locais sob influência portuguesa para onde, eventualmente, se deslocaram artífices chineses⁵. Possivelmente estavam a reforçar a ligação do encabeço às tábuas verticais. Deve notar-se que, ao contrário do que sucede nos biombos chineses, não é comum haver pregos metálicos nos biombos japoneses, sendo as uniões feitas através de encaixes e pregos ou cavilhas de bambu⁶.

Quanto à madeira das tábuas, é de uma conífera não completamente identificada, mas que possivelmente será a criptoméria japónica (*Cryptomeria japonica*) – espécie utilizada com frequência na produção de mobiliário oriental, nomeadamente japonês e chinês⁷.

No anverso, entre o suporte de madeira e a camada pictórica, detectaram-se algumas fibras soltas que a análise mostrou que, muito provavelmente, são de amoreira-do-papel (*Broussonetia papyrifera*). É conhecido o uso de tiras de papel constituído por fibras desta espécie, com grande tenacidade, coladas sobre juntas do suporte de madeira de obras de laca chinesas, para reforçar a ligação⁸, mas estas fibras não estavam dispostas de modo aleatório como é previsível numa folha de papel, apresentando antes orientação preferencial que sugere que, na forma de pasta, foram aplicadas com pincel ou outro instrumento. Quer no Japão, quer na China, este tipo de reforço das juntas também podia ser feito com outros papéis ou com tecidos, nomeadamente de seda⁹. As fibras de amoreira-do-papel ou de outras espécies, como o cânhamo, eram usadas na forma de pasta, misturadas com laca ou sangue de porco, em camadas de preparação de diversas obras, designadamente em biombos chineses, onde por vezes eram aplicadas entre estratos com outra composição¹⁰.

Diversas amostras apresentam sob a camada pictórica um estrato espesso e grosseiro, de cor acastanhada, constituído por materiais pouco opacos que, por estas características, deve corresponder a uma camada de preparação (Fig. 5) – semelhante à observada na pintura ocidental sobre madeira. A grande intensidade dos picos do espectro de FRX devidos ao cálcio (Fig. 6), numa zona em que essa camada está exposta à superfície, e a efervescência que ocorre por reacção com ácido clorídrico permitem concluir que a preparação é de calcite (quimicamente carbonato de cálcio), de acordo com o que era usado no Oriente¹¹. O tom mais alaranjado de algumas partículas e a detecção de ferro (Fig. 6) sugerem que a calcite contém alguns compostos de ferro ou que com eles foi misturada. Ainda que as amostras estejam incompletas, nalgumas é possível perceber por baixo daquele estrato grosseiro um outro estrato semelhante, que apenas se distingue por uma pequena diferença de cor, sugerindo que a camada de preparação é constituída, pelo menos, por dois estratos.

Considerando as características toscas dos repintes observados no biombo e, nalguns casos, a sua transparência, parece pouco provável que esta camada preparatória seja de um desses repintes, pelo que muito possivelmente é original, ainda que o uso de camada de preparação seja pouco frequente na pintura oriental¹².

Nos cortes observados, a camada de preparação tem superfície irregular (Fig. 5).



Fig. 5. Corte estratigráfico da amostra recolhida numa zona de cor verde da barra superior com flores da 3.^a folha do biombo. Microscopia óptica, ampliação de 40×.

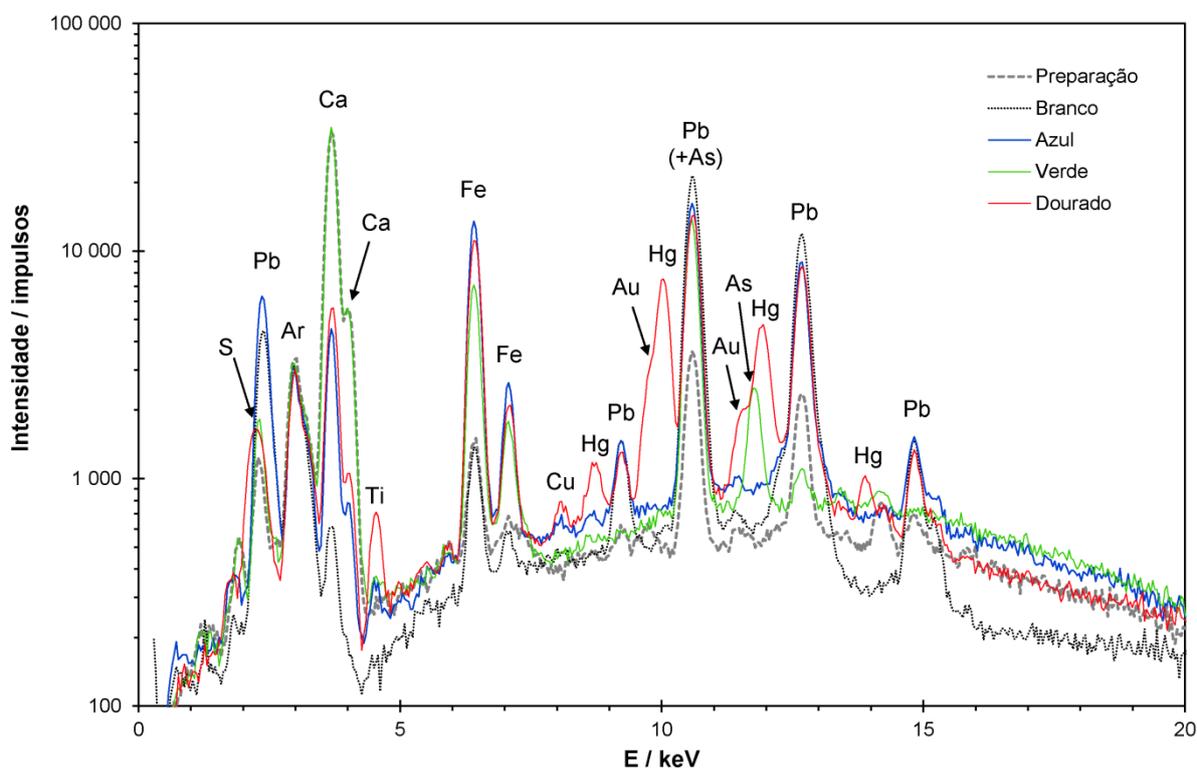


Fig. 6. Espectros de fluorescência de raios X obtidos em diversos pontos de zonas originais da 5.ª folha do biombo: preparação, branco, azul, verde e dourado. Análises: Vítor Gaspar, IPT.

3.2. Extensão dos repintes e alterações iconográficas

As fotografias de UV não mostram discontinuidades generalizadas, mas apenas localizadas dentro de cada motivo, muitas delas relacionadas com pequenas lacunas.

A combinação das informações proporcionadas pelos diferentes métodos, nomeadamente, microscopia óptica, radiografia e fotografia de IV, permite concluir que determinados motivos gerais devem ser originais, já que não foram detectadas sobreposições de estratos cromáticos, assentando o estrato superficial directamente sobre a camada de preparação (Fig. 7). É o caso da camada vermelha do fundo, das cartelas (mas não necessariamente do seu conteúdo) e da barra com fundo verde no topo (Fig. 5).

No caso das cartelas com as quadras, as cartelas mais pequenas no seu interior foram posteriormente feitas ou repintadas, e as aves, que são originais, tiveram alguns pormenores repintados. Tendo em conta a enorme opacidade aos raios X e o número de estratos observados numa amostra (Fig. 8), é possível que tenha havido mais do que um repinte na zona das quadras. Além das camadas de cor branca, observaram-se aí camadas finas de cor azul que, pela sua continuidade, não parecem corresponder a traços de uma inscrição como a da superfície, mas sim a um fundo de cor azul ou a um motivo dessa cor. O branco que serve de fundo à inscrição actualmente visível (recente) é devido a um

pigmento de chumbo tal como acontece nas outras zonas, originais ou não, da mesma cor (cf. secção seguinte).



Fig. 7. Pormenor da parte esquerda da cartela central da 3.^a folha do biombo onde, a olho nu, é perceptível a existência de repintes. À esquerda, imagem visível; à direita, radiografia. Fotografia de espectro visível: Gonçalo Figueiredo, IPT; radiografia: Vítor Gaspar, IPT.

A sobreposição das filacteras ao vermelho do fundo – quando, como se referiu, isso não sucede nos motivos originais – permite colocar a hipótese de inicialmente não fazerem parte da pintura, caso que a verificar-se, considerando que as filacteras têm uma inscrição subjacente à actual (Fig. 3), também implicaria a existência de dois repintes.

Das alterações iconográficas, são as da cartela central da 3.^a folha as que melhor se visualizaram, por ocorrerem numa das zonas radiografadas. Do lado esquerdo do observador, numa composição que não é fácil de compreender, onde agora se vê uma figura de braços abertos em cima de uma longa coluna sob um arco, observava-se inicialmente um retábulo eucarístico com frontal tripartido e camarim preenchido com trono piramidal em degraus, onde se dispunham diversos castiçais dourados, jarras e palmitos (Fig. 7), semelhante a retábulos portugueses do século XVII¹³. Do lado direito, em vez das actuais personagens

achinesadas, estavam antes religiosos de hábito e rosário nas mãos ou ao peito (Fig. 2), tendo ficado encobertos alguns do registo inferior, à frente das figuras que continuam à vista. Muito provavelmente a composição inicial representava, no interior de uma igreja, a fundação da ordem dos dominicanos.

No reverso, verificou-se que o papel de fundo está colado sobre um tecido que, por sua vez, está colado sobre uma camada de tinta vermelha. Isto sugere que esta face do biombo tinha originalmente essa cor e que o papel foi acrescentado quando foram efectuados os repintes da outra face.

3. 3. Pintura e pigmentos

Antes da pintura, foi realizado um desenho sobre a camada de preparação que, através da fotografia de IV, se vê bem na ave da cartela do topo da 5.^a folha (Fig. 1, direita). A ave pintada difere significativamente da ave desenhada, por exemplo, nas asas. O desenho é solto e, ainda que não se tenham observado escorrências, parece ter sido realizado a pincel com uma tinta à base de carbono, ou seja, tinta-da-China.

Nas duas cartelas inferiores da 4.^a folha também é evidente o desenho, igualmente solto, especialmente em motivos em que a pintura não seguiu o desenho. É o caso, por exemplo, de adereços como as lamparinas e a taça na cartela central e dos animais na cartela inferior, onde, além de outras alterações, se percebe que há dois animais que foram desenhados, mas não pintados.

De uma forma geral, a camada de tinta é fina, mesmo no caso do vermelho do fundo, constituído por vermelhão ou cinábrio (ver adiante), que parece ter sido aplicado em várias demãos. De modo coerente, os motivos parecem ter sido preferencialmente executados sem sobreposições, obviamente com a excepção dos de reduzida dimensão e das zonas de fronteira. É o caso, por exemplo, do fundo vermelho, que foi aplicado apenas na área em que é visível, tendo ficado de reserva o espaço das cartelas (Fig. 7). O mesmo aconteceu com o fundo destas, que foi aplicado de forma a deixar de reserva o espaço para o contorno dourado, em relevo, que só no final foi executado (Fig. 7). Dentro das cartelas, a avaliar por aquilo que é possível perceber na radiografia da cartela central da 3.^a folha, também foram evitadas as sobreposições, verificando-se que os religiosos do registo superior não se sobrepõem aos elementos arquitectónicos, tal como também não houve sobreposição do corrimão ao fundo. De forma análoga, como é evidenciado por um corte estratigráfico, a barra verde com flores também não se sobrepõe ao vermelho do fundo (Fig. 6).

Os resultados relativos ao desenho e à sequência estratigráfica mostram que a composição estava definida no essencial quando foi iniciada a execução pictórica, mas não ao nível dos detalhes. Por outro lado, sugerem uma racional economia de recursos – especialmente significativa no caso do vermelhão ou cinábrio do fundo, tendo em conta a grande superfície dessa cor e o preço relativamente elevado do pigmento.

Vermelhão e cinábrio são duas designações que, do ponto de vista químico, correspondem a uma mesma substância (sulfureto de mercúrio), distinguindo-se

apenas pela sua origem (artificial e natural, respectivamente). Ambas as variedades do pigmento eram comuns no Oriente¹⁴, mas os resultados obtidos (por FRX), tal como é habitual, não permitem distingui-los. Considerando a extensão do fundo vermelho, o vermelhão ou o cinábrio, conforme o caso, foi o principal pigmento usado no biombo. Este material foi também usado noutras zonas de cor vermelha, mas as fotografias de UV sugerem que, nalguns motivos pode ter sido aplicado um outro vermelho (eventualmente vermelho de chumbo) – por exemplo, na borda vermelha das janelas da cartela inferior da 3ª folha.

Relativamente aos outros pigmentos utilizados no biombo, os resultados obtidos, sobretudo por FRX e microscopia óptica, permitem concluir o seguinte.

Como branco, foi empregue um pigmento de chumbo, quer em zonas originais (Fig. 6), quer em zonas de repintes. Ainda que no Ocidente pigmento de chumbo com cor branca seja praticamente sinónimo do designado branco de chumbo (quimicamente um carbonato básico de chumbo) – o qual, durante séculos, foi o principal pigmento usado pelos pintores –, no Oriente também foram utilizados outros compostos de chumbo com cor branca¹⁵. Os resultados até agora disponíveis não permitem excluir a possibilidade de ter sido empregue neste biombo um desses outros pigmentos. De qualquer forma, o principal pigmento branco no Oriente não era um pigmento de chumbo, mas sim o branco de conchas (quimicamente carbonato de cálcio)¹⁶. Como material da mesma cor, na obra em estudo também foi usada calcite, tal como igualmente já se mencionou, na camada de preparação.

Nas zonas azuis, quer nas originais, quer nas de repintes, os espectros de FRX (Fig. 6) apresentam intensos picos de ferro que permitem identificar o azul da Prússia (quimicamente, um ferrocianeto de ferro) – cuja presença foi confirmada através de testes microquímicos. Trata-se de um pigmento preparado pela primeira vez, na Alemanha, em 1704, que só na 2.ª metade do século XVIII, e de forma muito limitada, começou a ser usado no Japão para onde era importado por chineses¹⁷. No entanto, o seu uso na China era ainda menor, datando de 1775 a mais antiga referência conhecida à sua comercialização¹⁸. Portanto, se o biombo for oriental, é pouco provável que seja anterior a finais do século XVIII, sendo muito mais provavelmente do século XIX – o que é reforçado pela mistura em que surge nas zonas de cor verde (cf. adiante). No Ocidente, o azul da Prússia tornou-se comum logo na primeira metade do século XVIII.

No verde da barra de flores, por microscopia óptica verificou-se que não foi usado um pigmento verde, mas sim azul. Por FRX, detectou-se arsénio em concentração significativa e ferro (Fig. 6), o que permite concluir que o verde resulta da mistura de azul da Prússia com auripigmento (um sulfureto de arsénio). O auripigmento, ou amarelo real, foi muito pouco usado no Ocidente, mas, isoladamente ou na forma de mistura com um pigmento azul, era comum no Oriente, especialmente na China¹⁹. A mistura específica de azul da Prússia com auripigmento, no entanto, não parece ter sido frequente, ainda que sejam conhecidos exemplos do século XIX²⁰.

Nalgumas zonas foi empregue um pigmento preto, que aparenta ser de carbono, mas que não pode ser identificado com os meios usados.

Além dos pigmentos referidos, o ouro, que surge na forma de folha, também contribui significativamente para a cor do biombo. Nalgumas zonas, a folha está assente sobre um estrato castanho relativamente homogêneo que se observou quer nos cortes estratigráficos, quer em zonas em que ocorreu a fissuração da folha e a exposição dos estratos subjacentes. Noutras zonas, a folha de ouro parece estar assente num estrato vermelho, que nuns casos pode ser o estrato de vermelhão correspondente ao fundo, mas noutros casos, considerando o intenso pico de ferro no espectro de FRX (Fig. 6), deve ser um pigmento com elevado teor de ferro (ocre vermelho) que, no entanto, nada tem que ver com o estrato de bolo da Arménia que habitualmente se encontra na pintura ocidental. A folha de ouro também surge sobre outras cores – por exemplo, o preto de alguns motivos decorativos – e, no essencial, as observações realizadas a seu respeito são compatíveis com a técnica de douragem oriental, utilizada noutros biombos, que envolvia a colocação da folha de ouro sobre mordente aquoso aplicado a pincel²¹.

4. Conclusão

Os resultados atrás apresentados, obtidos durante uma intervenção de conservação e restauro, mostram que um estudo desenvolvido em semelhante contexto – de que é parte integrante – permite abordar questões suscitadas por uma obra de mobiliário (e não só) que estão muito além das questões estritas de conservação e restauro e permite abordá-las de forma relevante segundo uma perspectiva que não é fácil nem comum conseguir-se noutras circunstâncias, pois a intervenção de conservação e restauro é um momento único de proximidade com um objecto.

Neste caso, os resultados mostram que o biombo em estudo foi objecto de profundas alterações a nível estético e a nível iconográfico que provavelmente resultaram de uma mudança do contexto em que se inseria, eventualmente passando de um ambiente mais religioso para outro mais dessacralizado num tempo de chinoiserie, não obstante a natureza tosca de alguns dos repintes.

A caracterização de técnicas e de materiais, além de proporcionar um conhecimento mais aprofundado da obra, permitiu evidenciar diversas características que apontam para uma origem oriental, particularmente chinesa, como a madeira do suporte, a sua estrutura, o uso de um pigmento comum no Oriente e raro no Ocidente (auripigmento) ou a técnica de douragem, assim como outras características que, pelo contrário, não eram tão frequentes no Oriente, mas sim no Ocidente, como o uso de camada de preparação ou de composto de chumbo como pigmento branco.

Além disso, o uso de azul da Prússia e, mais especificamente, da mistura de azul da Prússia com auripigmento, em vez de um pigmento verde, leva à conclusão que, no caso de ter origem oriental, é muito pouco provável que o biombo seja anterior ao século XIX.

As questões suscitadas por esta obra não ficam, portanto, resolvidas – aliás o estudo material não está ainda concluído e outros exames e análises, com os mesmos métodos e com outros métodos, ainda irão ser realizados. Porém, essas questões ficam num outro ponto e com um outro enquadramento. Mais concretamente, a investigação deverá desenvolver-se no sentido de esclarecer como é possível que marcantes características orientais co-existam com outras características pouco comuns no Oriente. Será uma obra atípica? Uma obra não integralmente oriental? Uma obra realizada num contexto, ainda não suficientemente estudado, que integre duas tradições?

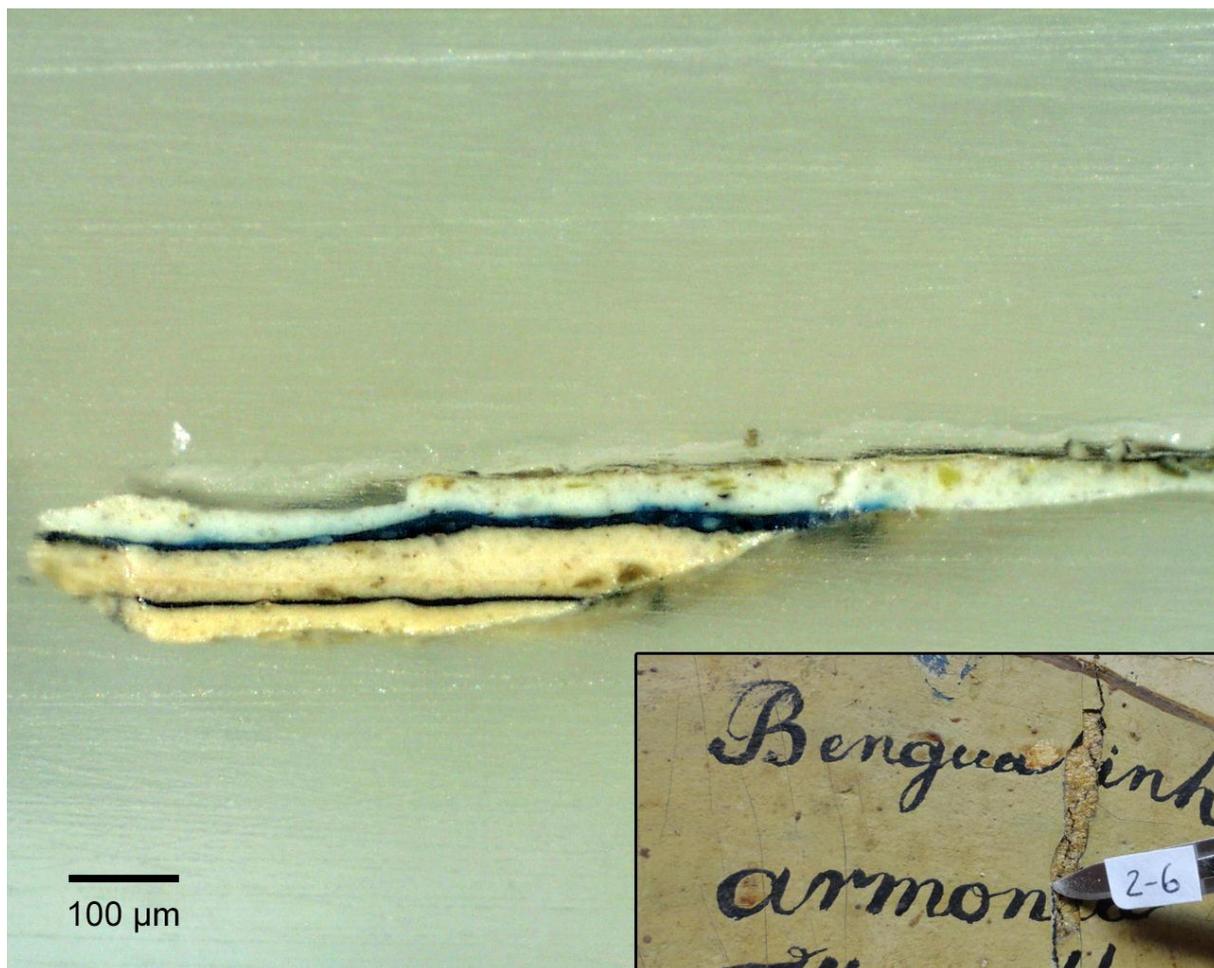


Fig. 8. Corte estratigráfico da camada cromática de amostra recolhida na zona branca da cartela com quadra inserida na cartela superior da 2.ª folha do biombo. Microscopia óptica, ampliação de 40×.

NOTAS

- ¹ VAN DER REYDEN, Dianne, “Technology and treatment of a folding screen: comparison of oriental and western techniques”, in MILLS, John S., SMITH, Perry, YAMASAKI, Kazuo (dir.), *The Conservation of Far Eastern Art*, London, IIC, 1988, p. 64.
- ² RÉAU, Louis, *Iconografia del Arte Cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, tomo II, vol. III, p.392.
- ³ VAN DER REYDEN, D., “Technology and treatment”, cit., p. 64, SILVA, Rui Ferreira, CURVELO, Alexandra; PAIS, Alexandre, ESCOBAR, Nazaré Garcia (dir.), *Biombo de Papel Sino-Japonês*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, p. 28.
- ⁴ SILVA, Rui Ferreira, CURVELO, Alexandra, PAIS, Alexandre, ESCOBAR, Nazaré Garcia (dir.), *Biombo Lacado*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, p. 43.
- ⁵ ABREU, Pedro Cancela de, “Técnicas de construção de objectos namban”, in VINHAIS, Luísa, WELSH, Jorge (dir.), *Depois dos Bárbaros II. Arte Namban para os Mercados Japonês, Português e Holandês*, Lisboa, Jorge Welsh, 2008, p. 55.
- ⁶ SILVA, R. F., et al., *Biombo de Papel Sino-Japonês*, cit., p. 29; USAMI, Naohachi, “The construction and repair of Japanese folding screens (byobu)”, in MILLS, J. S.; et al., *The Conservation of Far Eastern Art*, cit., p. 60.
- ⁷ ABREU, P. C., “Técnicas de construção”, cit., p. 55, USAMI, N., “The construction and repair”, cit., p. 60.
- ⁸ RONDOT, Natalis, “Une promenade dans Canton. La manufacture de laque d’Hip-qua et l’atelier de tabletterie de Ta-Yu-Tong”, *Journal Asiatique*, vol. 11, Paris, 1848, p. 43.
- ⁹ INCARVILLE, Pierre d', *Arts, Métiers et Cultures de la Chine*, Paris, 1814, pp. 37-38.
- ¹⁰ ABREU, P. C., “Técnicas de construção”, cit., p. 55, PETISCA, Maria João, FRADE, José Carlos, CAVACO, Margarida, RIBEIRO, Isabel, et al., “Chinese export lacquerware: characterization of a group of Canton lacquer pieces from the 18th and 19th centuries”, in Janet Bridgland (dir.), *Preprints of the ICOM-CC 16th Triennial Conference*, ICOM, Lisbon, 2011, paper 2106.
- ¹¹ WINTER, John, *East Asian Paintings. Materials, Structures and Deterioration Mechanisms*, London, Archetype Publications, 2008, pp. 36-37.
- ¹² WINTER, J., *East Asian Paintings*, cit., p. 79.
- ¹³ LAMEIRA, Francisco, *O Retábulo em Portugal. Das origens ao declínio*, Faro – Évora, Departamento de História, Arqueologia e Património – Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, p. 91.
- ¹⁴ WINTER, J., *East Asian Paintings*, cit., pp. 14-17.
- ¹⁵ WINTER, J., *East Asian Paintings*, cit., pp. 35-36, WINTER, John, “Lead white’ in Japanese paintings”, *Studies in Conservation*, vol. 26, nº 3, London, 1981, pp. 89-101.
- ¹⁶ FITZHUGH, Elisabeth West, “A database of pigments on Japanese ukiyo-e paintings in the Freer Gallery of Art”, in FITZHUGH, Elisabeth West, LEONA, Marco, WINTER, John (dir.), *Pigments in Later Japanese Paintings*, Washington, Freer Gallery of Art, 2003, pp. 6-7, GETTENS, Rutherford J., KÜHN, Hermann; CHASE, W. T., “Lead white”, in ROY, Ashok (dir.), *Artists’ Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, Washington, National Gallery of Art, 1993, p. 69.
- ¹⁷ FITZHUGH, E. W., “A database of pigments”, cit., pp. 20-21, LEONA, Marco, WINTER, John, “The identification of indigo and Prussian blue on Japanese Edo-Period paintings”, in FITZHUGH, E. W., et al., *Pigments in Later Japanese Paintings*, pp. 58-59.
- ¹⁸ BAILEY, Kate, “A note on Prussian blue in nineteenth-century Canton”, *Studies in Conservation*, vol. 57, nº 2, London, 2012, p. 117.
- ¹⁹ WINTER, J., *East Asian Paintings*, cit., p. 23, FITZHUGH, E. W., “A database of pigments”, cit., pp. 12-14, FITZHUGH, Elisabeth West, “Orpiment and realgar”, in FITZHUGH, Elisabeth West (dir.), *Artists’ Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3, Washington, National Gallery of Art, 1997, pp. 48-49.
- ²⁰ FITZHUGH, E. W., “A database of pigments”, cit., pp. 24, ERNST, Richard R., “In situ Raman microscopy applied to large Central Asian paintings”, *Journal of Raman Spectroscopy*, vol. 41, nº 3, 2010, p. 280.
- ²¹ SILVA, R. F.; et al., *Biombo de Papel Sino-Japonês*, cit., p. 36.