

# Os modelos de gessos de estátuas antigas da Academia Real de Belas Artes de Lisboa: valorização e salvaguarda de uma coleção didática

Maria João Neto  
Marta Frade

**Resumo:** A coleção de modelos de gessos de escultura antiga reunida pela antiga Academia de Belas Artes de Lisboa, no século XIX, é hoje objeto de interesse renovado, depois de ter passado por um certo “esquecimento”. O seu estudo e consequente valorização exigem uma atitude pluridisciplinar de atuação, envolvendo a pesquisa, a história, a análise estética, formal e material das obras, acompanhando os processos de conservação e restauro a implementar.

**Palavras-chave:** Coleção didática; Modelos de gesso; Escultura clássica; Valorização e salvaguarda; Interdisciplinaridade.

**Abstract:** *The collection of plaster models of ancient sculpture collected by the former Academy of Fine Arts of Lisbon, in the nineteenth century, is now object of renewed interest, after having undergone some “forgetting”. Their study and consequent enhancement require a multidisciplinary approach of action, involving the research, history, aesthetics, formal analysis and material works together with the conservation and restoration processes to implement.*

**Keywords:** *Didactic collection. Plaster models. Classical sculpture. Valorization and protection. Interdisciplinarity.*

## Início de uma valorização

Pertence hoje à Faculdade de Belas-Artes de Lisboa uma importante coleção de modelos de gesso de escultura clássica oriunda da antiga Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. Esse precioso conjunto só há poucos anos começou a ser valorizado, com a organização de uma Exposição sobre o tema: *Memórias em Gesso, Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, promovida em 1996, pelos Professores José Miranda e Álvaro França e pela Escultora Maria João Saraiva Mendes. Deve-se, posteriormente, ao Professor Alípio Pinto a reunião do acervo em uma das salas da Faculdade, procurando assegurar a sua preservação e estudo (Figura 1).



**FIGURA 1**

Perspectiva geral das reservas do acervo de modelos de gesso de escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Importante passo foi alcançado com um inventário descritivo-analítico das obras (BERNARDO, 2013), ao qual se seguiu um primeiro ensaio para procurar identificar e determinar as diferentes origens das peças, através da pesquisa documental, levantando processos de transferência, ofertas e aquisições de modelos de estátuas antigas realizados para a Academia de Belas-Artes de Lisboa, ao longo do século XIX (MENDONÇA, 2014).

Paralelamente, deu-se início a um processo de conservação e restauro de algumas das peças, com recurso a métodos de análise e diagnóstico. Um plano de conservação preventiva foi também implementado, com vista a fixar as condições de ambiente que melhor servem à salvaguarda das peças.

## Para um conhecimento e salvaguarda das peças: uma abordagem interdisciplinar

Cruzar a leitura das obras, na perspectiva artística, técnica e iconográfica, sem prescindir do apoio de métodos laboratoriais de análise, com uma investigação documental, no sentido de determinar a sua história, desde a produção até ao momento atual, permite constituir uma metodologia de trabalho multidisciplinar que traz melhores resultados no processo de valorização e preservação do acervo.

Essa é uma atuação que se pretende desenvolver no tratamento desta coleção, dando continuidade aos trabalhos anteriores já realizados. É importante ter em conta os diferentes fins que essas peças já serviram e devem continuar a servir, desde a função didática, no ensino artístico do desenho e da escultura, ao conhecimento da evolução da própria História da Arte, no domínio da escultura, ou à simples fruição estética.

Por se tratar de réplicas, o seu valor histórico e artístico não é nulo, antes exige uma abordagem própria de avaliação do artista *formatori* e das suas capacidades técnicas, na criação dos moldes, por vezes em diversas escalas distintas; ou sem sequer ter a obra original à vista, recriando a partir de gravura, através de um exímio domínio do desenho. Igualmente importante de avaliar é todo o processo de fazer, desenformar e unir as várias partes em que se compõe a obra, sobre uma estrutura, portanto, interior e, por fim, o acabamento final que deverá realçar os pormenores mais delicados da superfície esculpida, bem como cumprir a função de conservação, com a aplicação de veladuras.

Conseguir, ainda, determinar a história material das peças, as vicissitudes sofridas, os restauros realizados e os materiais usados são preciosas informações para o conhecimento das obras e devem ser tidas em conta na execução de um programa de conservação e/ou restauro.

A abordagem proposta no presente texto vai precisamente no sentido de definir uma metodologia interdisciplinar de atuação aplicada ao estudo e salvaguarda dessa coleção, em um processo que se encontra ainda em desenvolvimento. Não se trata, pois, de apresentar conclusões, mas, antes, de dar conta de algumas importantes etapas que começam a ser trilhadas.

## A Fundação da Academia e a constituição de uma coleção didática de modelos de gesso

As Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto fundadas, em 1836, no âmbito da política de reforma cultural e educativa encetada pela revolução setembrista, sob a direção de Passos Manuel, vieram culminar nas tímidas tentativas de organização dos estudos artísticos em Portugal depois da implantação do liberalismo, em 1820.

Antes, durante o Iluminismo, havia sido os grandes estaleiros de obra, em torno da construção do convento de Mafra e, posteriormente, do arranque do Palácio da Ajuda a promover o ensino e a formação dos artistas nacionais em maior escala, pese embora a criação de algumas aulas específicas públicas e particulares (FARIA 2001). A procura de melhor formação junto do grande centro internacional que era Roma levou à reabilitação de uma Academia portuguesa naquela cidade, em 1791, por iniciativa do Provedor da Casa Pia de Lisboa, Pina Manique e do Embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein, depois de frustrada a iniciativa no tempo de D. João V. O projeto teve curta existência devido às guerras napoleônicas, responsáveis, também, pela passagem da corte portuguesa para o Brasil. Seria no Rio de Janeiro que D. João VI, mediante a iniciativa de alguns políticos eruditos, como o conde da Barca, viria a promover a vinda de um conjunto de artistas franceses e criar, assim, o embrião da Academia de Belas Artes na cidade carioca, em 1816.

A rápida retrospectiva permite observar o lento e desordenado processo da organização dos estudos artísticos em uma época, é certo, de significativa agitação política. A fundação das Academias, em 1836, nas duas principais cidades do país, procurava reorganizar esse domínio formativo. Assim, os novos organismos incorporaram as antigas estruturas de ensino artístico, algumas praticamente inativas e herdaram os utensílios e materiais didáticos destas.

Entre essas remessas, chegaram à Academia de Lisboa, que nos serve de caso de estudo, modelos de gesso de esculturas antigas, cuja proveniência específica permanece ainda por apurar na sua totalidade. A Aula e Laboratório de Escultura, dirigida durante longo período por Machado de Castro, foi, certamente, um desses provedores (RODRIGUES, 2004). Outra importante transferência teve origem no espólio da extinta Academia Portuguesa em Roma, conhecendo, contudo, vicissitudes várias até dar entrada na Academia de Lisboa, já depois de 1839.

## Os modelos de gesso de escultura antiga provenientes de Roma

D. Pedro de Sousa Holstein, então um jovem com 22 anos, assumindo interinamente a Embaixada de Portugal em Roma, depois da morte repentina de seu pai, em 1803, tem uma atitude digna de registro em relação à salvaguarda dos modelos de gesso pertencentes à nossa Academia na cidade eterna, depois da indicação de venda emanada de Lisboa, em 1805. O futuro conde e duque de Palmela resiste à ordem e apela ao bom senso das autoridades nacionais, no sentido de não se realizar a venda e antes enviar para Lisboa os “*Modellos de que há nessa Capital huma falta quasi absoluta e que são porem de huma necessidade indispensável não só para as Escolas Elementares de Bellas Artes, mas mesmo para o uso dos Artistas que já as exercitão*” (NETO, 2014, p. 66). O Ministro dos Negócios Estrangeiros, António de Araújo de

Azevedo, sensível aos argumentos do jovem diplomata, atende ao pedido e os modelos são enviados para Lisboa, em março do ano seguinte, por intermédio de Caetano Neri, ator do Teatro de S. Carlos, mas cujo elevado custo do frete de transporte seria objeto de reparo<sup>1</sup>.

Quando chegaram em Lisboa, foram para a Casa Pia, a fim de servirem na Aula de Desenho, instalada no Castelo de São Jorge. Durante muito tempo, acreditando nas palavras de Cirilo Volkmar Machado, a historiografia foi repetindo que esse conjunto de modelos havia sido destruído pelos franceses em 1808, quando as tropas de Junot ocuparam a capital. Se o vandalismo napoleônico destruiu algumas dessas obras, certo é que um conjunto delas escapou e, em 1823, vão para o Ateneu de Belas-Artes, criado por iniciativa liberal e instalado no antigo Palácio da Inquisição, na praça do Rossio, sob a direção de Domingos Sequeira. A passagem dos modelos de gesso vindos da Academia Portuguesa em Roma por esse estabelecimento de ensino artístico de duração efêmera (paralisado com a Vilafrancada, em maio desse ano) é referido em uma das primeiras atas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, de 17 de novembro de 1836.

Solicitava à mesa da recém-criada Academia a transferência dos modelos de gesso vindos de Roma que, depois do fecho do Ateneu, haviam regressado à Casa Pia, então já instalada no antigo mosteiro dos Jerónimos, em Belém. Ao que parece, aquela instituição recebera, por empréstimo, estes e outros modelos de gesso que estavam em depósito no Palácio da Ajuda, a cargo do Professor Joaquim Rapael (COSTA, 1936, p. 147).

Essa requisição encontraria grande resistência por parte dos responsáveis caspianos e muita insistência da parte da direção da Academia, mesmo depois de emitidas portarias régias a ordenar a transferência (17 março de 1837 e 14 de outubro de 1838). Mais de um ano depois, a Academia continuava a lamentar o prejuízo da ausência dos modelos na formação dos alunos da Aula de Escultura, regida por Assis Rodrigues, que assim “não lhe será nunca dado *leva-los* ao grão de conhecimento que lhe cumpre ter do *bello*, e grandioso se lhe não apresentar modelos antigos, cuja comparação entre si lhe dê ocasião de notar as belezas, e defeitos das diferentes escolas” (COSTA, 1936, p. 148). Segundo a relação dos modelos reclamados, sabemos que se tratavam de “Oito Estátuas grandes, em cujo *numero entrão*, o Gladiador combatendo, o Antinuo, a Venus de Medicis, o Discobolo. & - oito ditas pequenas, compreendendo uma Anatomia, Onze Bustos, uma Cabeça, um Meio-Corpo de menino, três pernas, duas mãos, quatro Pés” (COSTA, 1936, p. 148).

Por fim, a Casa Pia pede que lhe seja concedida permissão e tempo para realizar cópias dos modelos a ceder à Academia. A autorização para a reprodução a realizar em 40 dias é concedida em janeiro de 1839, mas os modelos só viriam a ingressar na Academia já depois de decorrido mais de metade do ano de 1839, pois, em julho, o vice inspetor daquela instituição artística no momento, o Conde de Mello, ainda procurava definir, com a Repartição de Obras Públicas como deveria ser feito o transporte de tão frágeis “originais de um preço tão avultado” (COSTA, 1936, p. 150).

## Outras importantes aquisições e ofertas

Os alunos da Aula de Escultura tinham necessidade de praticar *à vista dos bons originaes antigos, e modernos* (ESTATUTOS, 1843). Ao contrário da pintura, onde havia sido efetuada uma recolha de obras provenientes dos conventos extintos e havia um projeto continuado de novas aquisições, no domínio da escultura tinha falhado a iniciativa de constituir no antigo convento do Beato António, a partir de 1836, “um *Muzeo de Monumentos*”, onde fossem incorporados “os *objectos d’Esculptura em pedra, ou madeira, as Estatuas, os Cippos, as Lapides com inscripções*”, com o objetivo de facilitar “*instrução aos Architectos e Escultores*” (SOARES, 2014).

A fim de suprimir essa falência de obra escultórica de referência e enquanto se insistia com a Casa Pia a cessão dos modelos de gesso oriundos da nossa Academia em Roma, projeta-se adquirir na cidade papal mais modelos de escultura antiga por intermédio do professor de Pintura Histórica, António Manuel da Fonseca, que aí se havia deslocado com o objetivo de copiar a célebre *Transfiguração*, de Rafael.

Chegou a haver negociações com vista à aquisição das coleções de arte pertencentes ao Barão Vicente Camuccini (1775-1844), Inspetor Geral dos Museus Vaticano e Presidente da Academia de S. Lucas. A transação poderia ser ajustada por “*um valor até á quantia de 1:000 reis*”, correspondendo ao “*custo dos Modelos d’Esculptura, e Pintura, dos livros, e collecções de Estampas modernas*”<sup>2</sup>. A falta de apoio financeiro à Academia por parte do Estado invalida o negócio no seu todo, adquirindo-se apenas parte da coleção e, ainda assim, mediante um empréstimo concedido pelo nosso diplomata em Roma, Jorge Husson da Câmara, ele próprio um colecionador de arte. A sua generosidade, que demorou a ser devidamente reconhecida, com uma acentuada demora no ressarcimento da quantia abonada, permitiu a vinda para Lisboa de modelos em gesso “*do corpo humano, de anatomias, e animaes*”, a par de “*vários livros importantes*” e de “*uma Collecção primorosa das obras do Célebre Antonio Canova*”<sup>3</sup>, provavelmente uma coleção de estampas (LISBOA, 2007, p. 279). A avultada verba avançada por Husson da Câmara de, pelo menos, *oito centos noventa e sete mil duzentos e cincoenta reis*<sup>4</sup> permite supor uma aquisição significativa e de grande valor, a qual necessita de ser identificada e devidamente estudada.

Contudo, a carência “*de uma collecção dos melhores modelos em gesso das estátuas e bustos antigos*”<sup>5</sup> é reiterada, por parte da direção da Academia, em 1845 e pensa-se em fazer novas compras. Apenas cinco anos depois, são concedidos 600\$000 para o efeito, permitindo fazer duas encomendas a Paris e a Roma. A primeira, onde sobressai a cópia do tondo da *Sagrada Família* de Miguel Ângelo, do Museu Bargello, chega a Lisboa no início do verão de 1854; enquanto as estátuas e bustos procedentes de Roma dão entrada na Academia lisboeta, passados quase dois anos. Dessa importante remessa faziam parte: O *Laocoonte*, o *Apolo de Belvedere*, o *Mercúrio* (do Museu Vaticano) o *Apolino*, a *Vênus de Médicis*, a *Vênus de Milo*, o *Germânico*, *Silenus* e *Dionísio* e ainda a *Cabeça de Cavallo* da estátua equestre de Marco Aurélio e o *Leão* do monumento funerário de Clemente XIII da autoria de Antonio Canova. Foram também adquiridos os bustos de *Afrodite*, de *Roma* e de *Pallas* (da Vila Justiniano) e parte do

friso do Fórum de Trajano (RIBEIRO, 1878, VI, p. 112-113). Pese embora a importante aquisição e o regozijo do Professor Assis Rodrigues, depressa se notou a falta de qualidade das moldagens que levou à necessidade de as corrigir (MENDONÇA, 2014, p. 93).

Nas duas décadas seguintes, a Academia é apresentada com várias ofertas de modelos de gessos de escultura de vulto, salientando-se a do governo espanhol concretizada em 1871, depois da visita à Academia de Lisboa realizada pelo Ministro Plenipotenciário de Espanha Fernández de los Rios, em junho de 1870. Os modelos de gesso provinham do *taller de vaciados* da Real Academia de Belas Artes de San Fernando, cuja qualidade do trabalho ganhara, entretanto, considerada reputação. A instituição madrilena possuía, desde as suas origens, uma excelente coleção de modelos de gesso de escultura da antiguidade clássica adquirida em Roma para a formação dos seus alunos. A essa coleção didática juntaram-se, por oferta régia, os modelos de gesso de estátuas adquiridos pelo pintor Diego Velazquez, em Roma, para Filipe IV, com destino a *Alcázar*. Também as importantes coleções de escultura de Cristina da Suécia e do 7º Marquês de Carpio, embaixador espanhol em Roma, adquiridas por Filipe V e Isabel Farnésio, para o Palácio de Santo Ildefonso (PEREA, 1998), foram objeto de reprodução em modelos de gesso pela oficina de vazados da Academia de Madrid, dos quais se destacam o *Fauno do Cabrito* e a *Oferenda de Orestes e Pilades*, conhecido como *Grupo de San Ildefonso*<sup>6</sup>.

A generosa oferta do governo espanhol à Academia de Belas Artes de Lisboa foi provavelmente favorecida pela relação familiar entre as duas casas reais, com a subida ao trono de Espanha, de Amadeu I, em 1870, irmão da rainha de Portugal, Maria Pia de Saboia.

As relevantes obras foram expostas em Lisboa e publicadas um catálogo, onde se encontra a relação dos modelos de escultura ofertados. Entre as estátuas, contava-se:

*Ganimedes* (original de José Alvarez, Academia de S. Fernando)

*Castor e Pollux* (Museu do Prado)

*Diana Caçadora* (Museu do Louvre)

*Gladiador Combatendo* (Museu do Louvre)

*Gladiador Ferido* (Museu Capitolino)

*Luta de Gladiadores* (Florença)

*O Strigilador* (Museu Chiaramonte, Vaticano)

*Mercúrio* (original de Thorwaldsen, Museu do Prado)

*Discóbolo* (Museu Pio Clementino)

*Fauno do Cabrito* (Museu do Prado)

*Fauno dos Pratos* (Florença)

*Baco* (Museu do Prado)

*Amor Conjugal*

*O Himeneo* (original de Campeny, Academia Real de Belas Artes de Barcelona)

*Fauno de Fídias* (a forma existe na Academia de S. Fernando)

*Dois Cães* (Museu Vaticano)

*Dois Leões* (originais de Vergara, salão dos Embaixadores do Palácio Real de Madrid).

O conjunto de modelos compreendia, ainda, o busto de Carlos V, do Museu do Prado, vários fragmentos de esculturas, cabeças, e “vinte e seis extremidades” (CATÁLOGO, 1871, p. 5-6).

Embora não tivesse sido concretizada, merece referência a proposta de oferta, por parte do inglês Francis Cook de “uma escolha de gessos vasados nas melhores *especimens* das artes grega, romana, *egyptia* e da *idade media*” existentes no então designado *South Kensington Museum*. Cook, dono da vasta propriedade de Monserrate, em Sintra, era um grande colecionador de arte e propôs à Academia de Belas-Artes de Lisboa, em 1875, trocar um tríptico de Grão Vasco que adquirira para a sua coleção, pela pintura atribuída a Rafael representando *O Profeta Eliseu ressuscitando três crianças*, pertencente à Galeria Nacional de Pintura. O colecionador inglês estava na disposição de dar, ainda, “cinco originais de grandes mestres, das escolas italiana, *flamenga* e outras”, para além do já citado conjunto de gessos “com o fim de animar o estudo da arte” (NETO, 2007). A troca não se faz devido à oposição dos principais membros da Academia, apesar do Vice Inspetor, Sousa Holstein, reconhecer vantagens na proposta de Francis Cook.

Os modelos em gessos de originais causavam, na altura, grande atração que excedia a função didática de ensino artístico, para passar a ter um papel museológico de fruição estética e conhecimento evolutivo da História da Arte destinado a um público cada vez mais geral. Para quem não tinha possibilidades de ver os originais, as cópias constituíam o melhor veículo de fomentar o conhecimento das obras-primas da Arte. Nesse sentido, Henry Cole, o célebre diretor do Museu de South Kensington, consegue promover, por ocasião da Exposição Universal de Paris de 1867, a assinatura por parte de 15 príncipes e monarcas europeus da *Convention for promoting universal reproductions of works of arts for the benefit of Museums of all countries*. Essa convenção regulava a realização de reproduções de obras de arte para poderem ser admiradas em museus de diferentes países. O Museu de South Kensington não tardou em obter dezenas de reproduções de obras maestras da História da Escultura e, em 1873, é aberto ao público o famoso *Cast Courts*, que antecedia, em meia dúzia de anos, o Museu de Escultura Comparada de Paris criado por Viollet-le-Duc, em 1879.

As réplicas ganhavam um novo estatuto e um lugar no discurso museográfico de muitos museus. Também a Academia lisboeta, por intermédio do Marquês de Sousa Holstein, formula o projeto de vir a constituir um museu de modelos de gesso de originais (VASCONCELOS, 1881). Dentro dessa nova conjuntura, Sousa Holstein promove, em 1875, uma nova aquisição de réplicas de gesso de escultura clássica na oficina do Museu do Louvre. Por intermédio da firma Henry Burnay e C<sup>a</sup>, chegam a Lisboa “quatro estátuas, sete torsos, cinco bustos, uma máscara, vinte relevos do friso do Pártenon e uma estátua anatómica” (MENDONÇA, 2014, p. 109). As estátuas eram de *Aquiles*, *Discóforo*, *Mercurio em repouso* (Museu Nacional de Nápoles), e do *Espinário*. Dos sete torsos, fazia parte o *Torso de Belvedere* e a estátua anatómica era *L'Écorché* de Houdon.

A evolução dos estudos da história da escultura da primeira Renascença italiana, proporcionada por John Robinson, ao serviço do Museu de South Kensington, (ROBINSON, 1862) levou ao crescente interesse pelas obras de Donatello, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano, Miguel Ângelo, entre outros, estimulando as reproduções das obras desses mestres. Nesse quadro, Sousa Holstein, por intermédio do arquiteto Alfredo de Andrade, radicado na Itália e membro correspondente da Academia de Lisboa, adquire um conjunto de modelos de escultura do *quattrocento*. Entre as obras chegadas a Lisboa, em 1878, estava o modelo do magnífico busto do *Cardeal Leonardo Salutati*, de Mino da Fiesole, feito para a Catedral de Fiesole, por volta de 1462.

Enquanto se aguardava pela criação do Museu Nacional de Belas-Artes e pela concretização do projeto museológico permanente de modelos de gesso de escultura, a Academia proporcionou a abertura ao público, aos domingos, da coleção entretanto formada (VASCONCELOS, 1880).

A constituição do Museu Nacional, no palacete Alvor à Rua das Janelas Verdes, na sequência da *Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, inaugurada em 1882, veio a integrar no discurso museográfico alguns modelos de gesso de escultura clássica da coleção da Academia de Belas-Artes de Lisboa, como testemunham fotografias de finais de oitocentos (**Figura 2**). Mas a permanência em exposição seria de curta duração, não se compactuando com uma nova dinâmica museológica concebida por José de Figueiredo, em 1911, no então designado Museu Nacional de Arte Antiga. A incorporação de um grande número de obras de arte na sequência da execução da *Lei da Separação do Estado das Igrejas* (1911), a exiguidade do espaço expositivo e a valorização da Arte Portuguesa acabaram por ditar a devolução dos modelos de gesso ao velho convento de São Francisco, onde a reforma dos estudos artísticos levados a cabo pela República suprimira a Academia e criaria a Escola de Belas-Artes. No decurso de novecentos, novos métodos de ensino e o estímulo do desenho de modelo natural e de ar livre retirou os modelos de gesso das salas de aulas e os deixou em segundo plano, proporcionando o seu progressivo “esquecimento”.



**FIGURA 2**

Vestíbulo do Museu Nacional de Belas-Artes de Lisboa, c. 1900.

## Desafios atuais: Valorização, preservação, conservação e restauro

Atualmente, o acervo de escultura em gesso apresenta já um significativo valor cultural, com uma forte carga histórica e artística. É um acervo didático formado por um conjunto de peças que voltaram a ser usadas em sala de aula como modelos para os alunos, muitas delas de carácter científico, como por exemplo, o *Esfolado de Houdon*, ou modelos tridimensionais de partes do corpo humano.

Tendo como ponto de partida a sua caracterização e estudo, observamos como é fundamental a historicidade dos gessos representados na escultura em dois momentos:

Em primeiro lugar o gesso corresponde a um determinado momento do processo criativo, faseado, em escultura; em segundo lugar o gesso é o material utilizado para fazer a divulgação pedagógica das principais obras de escultura que se consideravam essenciais à formação dos aprendizes e à informação do público. (PEREIRA, 1996, p. 5)

Quanto à plasticidade do gesso e sua capacidade de reprodução de múltiplos, Maria Helena Lisboa refere também:

De que entre todos os materiais didáticos destinados ao ensino artístico são, sem dúvida, os denominados “gessos” aqueles que mais se associam à imagem que se transporta de uma academia de arte, (...) das mais famosas e marcantes obras da escultura clássica. (LISBOA, 2007, p. 281)

Em um passado recente, vários foram os professores que desenvolveram projetos no âmbito da valorização e conservação da coleção de gessos, seguindo-se em 2004 o levantamento fotográfico e inventariação (GAMITO, 1999, p. 9).

No ano acadêmico de 2008/2009, é criada uma cadeira de Conservação e Restauro, na licenciatura de Escultura, uma disciplina teórico-prática que visa:

(...) promover e desenvolver competências que contribuam de forma positiva para a manutenção e conservação do nosso património artístico em particular no que diz respeito à área da escultura, escultura decorativa e objectos artísticos tridimensionais através da identificação, compreensão, estudo e intervenção nos processos e agentes responsáveis pela deterioração desse património. (PINTO, 2008)

O estudo material das esculturas em gesso, da sua constituição, estrutura interna, encaixes e patologias é determinante no seu processo de conservação e importa encontrar metodologias cientificamente comprovadas que permitam uma correta atuação.

O envolvimento dos alunos em todo esse processo tornou-se uma aposta prioritária. Estes são chamados a participar na análise formal, material e histórica das peças, permitindo-lhes a aquisição de novos conhecimentos a aplicar e a possibilidade de acrescentar mais-valia no desenvolvimento do projeto de conservação em curso. Essa

interação leva-os a uma consciência do valor patrimonial da coleção e, por conseguinte, ao seu zelo.

Nos últimos três anos, foi desenvolvido um programa de atuação compreendendo a pesquisa histórica; o levantamento fotográfico com luz natural, luz rasante e ultravioleta; a identificação em planta da localização das esculturas expostas nos espaços de circulação; a higienização da reserva; o registro gráfico das patologias; e intervenções de conservação e restauro.

No processo de conservação e, correspondendo a uma investigação doutoral, tem sido particularmente estudada a corrosão da estrutura interna em metal das peças e demais anomalias, a sua degradação, mas, também, a limpeza, reconstituição volumétrica (moldes), estabilização (consolidação) e leitura.

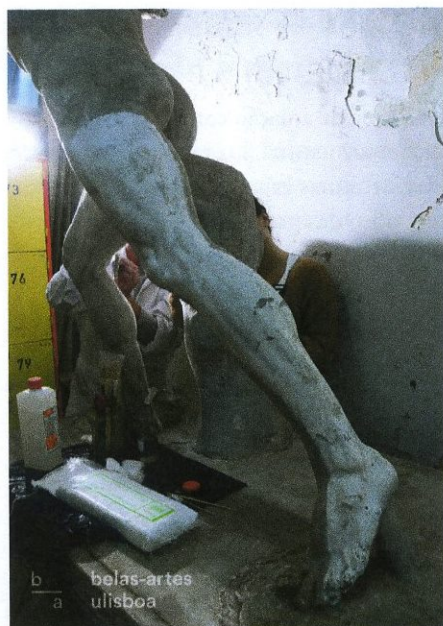
Em toda essa dinâmica de salvaguarda, a conservação preventiva assume-se como um dos procedimentos mais importantes a implementar. Tem sido uma atividade em constante desenvolvimento, embora sem os meios ideais disponíveis. Ainda assim, não deixamos de colocar em prática todas as medidas necessárias.

Na avaliação de riscos, são tidos em conta vários aspectos: a reserva; o edifício (atendendo à antiguidade da construção e à sua função inicial de casa conventual que tem vindo a sofrer alterações para se adaptar a uma escola de ensino superior); o público; as condições climáticas, como o indispensável controle dos níveis de umidade relativa e temperatura; a relação da coleção com o edifício; os agentes de deterioração e as suas causas; o manuseamento, deslocações e empréstimos.

Na perspectiva pluridisciplinar, a conservação alia-se aos métodos de exame e análise, obtendo-se a composição elementar do gesso, a constituição do metal da armadura interna existente nas esculturas, tendo sido já realizadas radiografias e fluorescências de raios-X a cinco esculturas. Essas análises nos ajudam, também, por vezes, a identificar processos técnicos de execução e outros materiais.

As intervenções de conservação (limpeza regular das peças de modo a não haver acumulação excessiva de sujidades) e o restauro das peças (a fim de dar estabilidade, devolver a leitura e vida às mais frágeis e debilitadas) têm sido desenvolvidos em aulas, com a colaboração dos alunos e através de um protocolo com Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva. No ano letivo de 2008/2009, foram restauradas cinco esculturas por alunos do Instituto de Artes e Ofícios e, em 2012/2013, o procedimento foi repetido para outras cinco esculturas, por alunos da Licenciatura de Conservação e Restauro da Escola Superior de Artes Decorativas (**Figura 3**).

Parte do acervo encontra-se exposto nos andares e corredores da Faculdade, permitindo aos alunos a fruição das peças e a sua utilização didática (**Figs. 4 e 5**). A qualquer visitante é permitida essa interessante experiência do contato visual com os modelos de algumas das obras-primas da História da Escultura como se estivesse em um museu



**FIGURA 3**

Restauro do Gladiador Combatente, 2012. © Marta Frade.

vivo, interativo e didático. As obras em reserva são cada vez mais requisitadas para as salas de aula, cumprindo, assim, uma das funções para a qual foram realizadas e adquiridas.

Um dos projetos futuros passa pelo estudo aprofundado da composição dos gessos, de modo a permitir o despiste nas diferenças e poder contribuir para a individualização de oficinas de proveniência, complementando a pesquisa histórica já realizada ou apelando a mais investigação documental, contribuindo para maior conhecimento e valorização dessa importante coleção.



**FIGURA 4**

Perspectiva de um dos corredores da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, durante o exercício artístico dos alunos frente aos modelos de gesso de escultura antiga. © Marta Frade.



**FIGURA 5**

Pormenor do exercício artístico de um aluno perante o modelo de gesso de O Germânico. © Marta Frade

## Dados das Autoras

Maria João Baptista Neto é Professora Associada com Agregação de História da Arte e vice-diretora do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Realizou toda a sua formação nesta Faculdade (licenciatura - 1985, mestrado - 1990 e doutorado 1996). Tem desenvolvido a sua pesquisa, bem como a orientação de teses, na área de História e Teoria do Restauro de Obras de Arte e de Gestão do Património Artístico e de Coleccionismo.

Marta Frade iniciou a sua formação na Escola Profissional de Recuperação do Património de Sintra em 1997, onde despertou o seu interesse pelo património executado em gesso. Concluiu o Bacharelado em Conservação e Restauro no Instituto Politécnico de Tomar em 2003 e a Licenciatura, na mesma área e no mesmo Instituto em 2005. Desde 2007 que leciona na Escola Profissional de Recuperação do Património de Sintra e desde 2011 que leciona como Assistente Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde também desenvolve o seu Doutoramento dedicado à área da Conservação e Restauro em Escultura em gesso em Portugal.

## Notas

1 ANTT, MNE, cx. 834, ofício de José Manoel Pinto dirigido a António de Araújo de Azevedo, 2 de julho de 1806).

2 ANBA 1-A-SEC.4, Entrada 3 (14 de Janeiro de 1840), fólio 3.

3 ANBA 1-A-SEC.2, Entrada 18 (20 de Julho de 1842), fólio 20. Agradecemos à Dr<sup>a</sup> Andreia Silva as referências documentais sobre o processo de compra de obras pertencentes à coleção Camuccini..

4 ANBA 1-A-SEC.25, Entrada 14 (9 de Março de 1843), fólio 10. Agradecemos à Dr<sup>a</sup> Andreia Silva as referências documentais sobre o processo de compra de obras pertencentes à coleção Camuccini.

5 ANBA 1-A-SEC.3, 28 de Fevereiro de 1845, fólios 5 a 6.

6 <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/taller-de-va-ciados/historia>, consultado em 19 de janeiro de 2016.

## Referências

- BERNARDO, José Viriato Almeida. *A coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes: A formação do gosto e o ensino do desenho*, Doutorado em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013.
- Catálogo dos objectos oferecidos pelo Governo Hespanhol à Academia Real das Bellas Artes de Lisboa e a outros estabelecimentos de Portugal em 1871*. Lisboa, 1871.
- COSTA, Luís Xavier da. *O ensino das belas-artistas nas obras do Real Palácio da Ajuda, 1802 a 1833: memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: A.N.B.A., 1936.
- Estatutos da Academia de Bellas Artes de Lisboa* (1843), Artº 57.
- FARIA, Miguel Figueira de. *O ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2001.
- GAMITO, Maria João. “Texto de Apresentação” *A Permanência do corpo*, Academias da Escola de Lisboa in *Exposição do Património Artístico da Faculdade de Belas Artes de Lisboa*, Reitoria da Universidade de Lisboa, Novembro, 1999.
- LISBOA, Maria Helena. *As Academias e Escolas de Belas Artes*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- MENDONÇA, Ricardo Jorge dos Reis. *A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*, Doutorado em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014.
- NETO, Maria João. “Coleccionadores e connoisseurs de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913) em Portugal” in *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, nº 6, 2007. pp. 403-442.
- NETO, Maria João. “Construção e desconstrução de coleções de arte: O mercado da Arte em Roma no período napoleónico aos olhos dos diplomatas portugueses” in *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, NETO, Maria João; MALTA, Marize (edits.), Caleidoscópio, Lisboa, 2014.
- PEREA Yébenes, Sabino. “La colección de escultura clásica de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado” in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, n. 64, 1998. pp.155-160.
- PEREIRA, José Fernandes. “Texto de Apresentação” in *Memórias em gesso, Catálogo da Exposição do acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa: FBAUL, 1996.
- PINTO, Alípio. *Plano curricular da cadeira Laboratório de Conservação e restauro/Estudos tecnológicos de Conservação e restauro*, FBAUL, 2008/2009.
- RIBEIRO, José Silvestre. *História dos estabelecimentos científicos, literários e artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarquia*, tomo VI, 1878.
- ROBINSON, John Charles. *Italian Sculpture of the Middle Ages and the Period of Revival of Art*. Londres, 1862.

## HISTÓRIAS DA ARTE EM COLEÇÕES

RODRIGUES, Ana Duarte. *A escultura figurativa de vulto do Laboratório de Joaquim Machado de Castro*, Doutorado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2004.

SOARES, Clara Moura. “A extinção das ordens religiosas em Portugal na implantação do Liberalismo: efeitos sobre o património artístico dos conventos”, in *De Viollet-leDuc a la Carta de Venecia. Teoría y Práctica de la Restauración en el espacio Iberoamericano*. Lisboa: LNEC, 2014. pp. 9-16.

VASCONCELOS, Joaquim de. “Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A Oficina de Reprodução”, *Actualidade* nº 9, 13 de janeiro, 1880.

VASCONCELOS, Joaquim de “Projecto de um Museu de Gessos para a Academia de Bellas-Artes de Lisboa” in *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, vol. I, nº 8, agosto, pp. 253-257; *idem*, nº 10, outubro, 1881. pp. 312-317.