

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O RESTAURO DA PINTURA NA «CASA» DAS
BELAS-ARTES EM SÃO FRANCISCO DE LISBOA**
**Contribuição para a História e Teoria do Restauro
em Portugal**

Alice Nogueira Alves

Pós-doutoramento em Belas-Artes
Especialidade de Ciências da Arte

Orientador - Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira,

2016

Resumo

Este relatório reúne os resultados de um projeto de investigação realizado no âmbito de um Pós-Doutoramento em Belas-Artes. Este estudo foi dedicado ao restauro da pintura em Portugal na «casa» das Belas-Artes de Lisboa – o antigo convento de São Francisco da Cidade -, entre 1836 e 1946.

Na primeira parte, são resumidos os principais objetivos alcançados e as suas diferentes etapas. Em seguida encontram-se todas as apresentações e publicações realizadas no período em que decorreu este projeto (2011-2014), com o objetivo de se reunirem os novos dados para o conhecimento sobre estas matérias em Portugal que foram recolhidos.

Palavras-chave: História e Teoria do Restauro; Conservação; Conservação Preventiva; Academia; Museu.

Abstract

This report brings together the results of a research project carried out within a Post-Doctoral Degree in Fine Arts. This study was dedicated to the painting restoration carried out in Portugal at the "house" of the Fine Arts of Lisbon – the former convent of São Francisco da Cidade – between 1836 and 1946.

The first part summarizes the main objectives achieved and their different stages. After that, it assembles all the presentations and publications made during the period of this project (2011-2014), with the purpose of gathering all the new collected data for the knowledge about these matters in Portugal.

Keywords: History and Theory of Restoration; Conservation; Preventive Conservation; Academy; Museum.

*Agradeço a todos aqueles que fazem parte da minha vida
por a tornarem mais rica todos os dias*

Índice

Relatório Final	8
1. Objetivo	8
2. Desenvolvimento dos trabalhos	8
3. Publicações	15
4. Comunicações	17
Anexos	19
Anexo 1. Projeto de Pós-doutoramento apresentado ao Conselho Científico em 2011	20
Anexo 2. «A visão inovadora de Luciano Freire na “beneficiação” dos Painéis de São Vicente», comunicação apresentada no Encontro <i>Nuno Gonçalves – Novas Perspectivas</i> , na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa no dia 3 de dezembro de 2010	27
Resumo	28
Apresentação	29
Proveniência das imagens	42
Anexo 3. «O Restauro de pintura nas Belas-Artes durante o século XIX», comunicação apresentada no âmbito do ciclo de conferências <i>Conversas com a Memória</i> , realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, no dia 10 de fevereiro de 2012	44
Apresentação	45
Proveniência das imagens	55

Anexo 4. «Os restauradores da coleção de pintura da Academia Real de Belas Artes de Lisboa proveniente dos conventos extintos», comunicação apresentada no colóquio <i>O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a atualidade</i> , organizado pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e pela Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar, na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, no dia 21 de fevereiro de 2014	56
Resumo	57
Apresentação	57
Proveniência das imagens	65
Anexo 5. ALVES, Alice Nogueira, «Os restauradores da coleção de pintura da Academia Real de Belas Artes de Lisboa proveniente dos conventos extintos», in <i>O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a atualidade</i> , <i>Artis-On</i> , n.º 3, Lisboa, 2016. http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/79	66
Anexo 6. ALVES, Alice Nogueira, «O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca», in <i>Revista Arte e Teoria</i> , n.º 16, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – CIEBA, 2015, pp. 97-105. http://repositorio.ul.pt/handle/10451/18358	76
Anexo 7. ALVES, Alice Nogueira, «A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)», ed. José Delgado Rodrigues e Sílvia S. M. Pereira, <i>Actas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação</i> , Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, pp. 343- 350	86
Anexo 8. «A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)», comunicação apresentada no Simpósio <i>Património em Construção. Contextos para a sua preservação</i> , realizado no Laboratório Nacional de Engenharia Civil, no dia 25 e 26 de novembro de 2011	95
Resumo	96

Apresentação	97
Proveniência das imagens	103
Anexo 9. ALVES, Alice Nogueira, «150 anos de História da Conservação Preventiva em Portugal – Academia de Belas Artes de Lisboa», in <i>A Prática da Conservação Preventiva - IX Jornadas de Arte e Ciência da Universidade Católica Portuguesa e V Jornadas da Associação dos Conservadores-Restauradores de Portugal</i> , Departamento de Arte e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Porto, CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, ARP- Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 2014, pp. 317-328. http://artes.ucp.pt/citar/pt/node/1326	105
Anexo 10. «The "International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art (1930)" in the Portuguese context», comunicação apresentada no <i>2nd International Workshop, Physical and Chemical Analytical Techniques in Cultural Heritage</i> , realizada no Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa, no dia 5 de junho de 2012	118
Resumo	119
Apresentação	121
Proveniência das imagens	132
Anexo 11. «A alteração da representação iconográfica no restauro da Pintura – Análise do caso do “Calvário” da Igreja do Convento de Jesus de Setúbal», parte da comunicação apresentada no Encontro <i>Physical and Chemical Analytical Techniques in Cultural Heritage</i> , realizada no Auditório do Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa, no dia 2 de junho de 2011	134
Resumo	135
Apresentação	136
Proveniência das imagens	143
Anexo 12. ALVES, Alice Nogueira, «O Regresso à Imagem Original – Os Repintes e Restauros das Representações do Calvário nos Retábulos dos Conventos de Jesus e da Madre de Deus», in <i>Retábulo do Convento de Jesus de Setúbal</i> , Câmara Municipal de Setúbal, 2013, pp. 81-93	144

Anexo 13. «De S. Catarina... a S. Vicente... Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa», in <i>Colóquio Internacional - As Preparações na Pintura Portuguesa, Séculos XV e XVI</i> , Museu Nacional de Arte Antiga, 28 a 29 de junho de 2013	161
Resumo	162
Apresentação	163
Proveniência das imagens	188
Anexo 14. ALVES, Alice Nogueira, «De Santa Catarina a ... São Vicente... Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa», in coord. Vítor Serrão, Vanessa Antunes e Ana Isabel Seruya, <i>As Preparação na Pintura Portuguesa - Séculos XV e XVI</i> , Actas do Colóquio Internacional, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, s.l., 2013, pp. 225-234	192

Relatório Final

1. Objetivo

No presente Relatório Final descrevem-se os trabalhos efetuados no âmbito do Pós-doutoramento em Belas Artes, na especialidade de Ciências da Arte, realizado entre os anos de 2011 e 2014. Este trabalho foi intitulado *O restauro da pintura na «casa» das Belas-Artes em São Francisco de Lisboa – Contribuição para a História e Teoria do Restauro em Portugal*, e realizado sob a orientação do Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira.

O projeto inicial, apresentado ao Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa a 17 de junho de 2011, encontra-se junto a este documento (anexo 1).

Durante o período acima referido desenvolveu-se um trabalho de investigação em vários arquivos e bibliotecas portuguesas, do qual resultou a publicação de um capítulo de livro e de cinco artigos em revistas nacionais e em atas de congressos, nacionais e internacionais. Também se apresentaram sete comunicações sobre os temas tratados no nosso trabalho de investigação, em encontros nacionais e internacionais, bem como em encontros de carácter mais direcionado especificamente para o tema em questão.

2. Desenvolvimento dos trabalhos

No fim do ano de 2010, aceitámos um desafio proposto pelo Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira para apresentarmos uma comunicação num encontro que estava a ser organizado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, *Nuno Gonçalves – Novas Perspectivas*. Nessa altura, tínhamos recentemente terminado o nosso doutoramento intitulado *Ramalho Ortigão e os Monumentos Nacionais no Século XIX*, no âmbito do qual dedicámos uma parte do nosso estudo à compreensão do papel desempenhado por esta figura tão importante da cultura portuguesa no restauro da pintura em Portugal na primeira década do século XX. Neste contexto, reunimoa muita

informação relacionada com o tema, mais especificamente com a intervenção realizada por Luciano Freire (1868-1934) nos painéis de S. Vicente.

Deste modo, no mês de dezembro desse ano, apresentámos uma comunicação intitulada «A visão inovadora de Luciano Freire na “beneficiação” dos Painéis de São Vicente» (anexo 2), ocasião em que explorámos questões relacionadas com os princípios seguidos por este restaurador, as suas influências exteriores e a intervenção realizada naqueles painéis, comprovando uma mudança na forma como o restauro tinha vindo a ser realizado até ao início do século no contexto nacional.

Na pesquisa realizada para a preparação deste tema, percebemos que havia muito por estudar e perceber relativamente aos trabalhos de restauro de pintura desenvolvidos no âmbito da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa no século XIX. Quem eram os seus protagonistas? Que princípios seguiam? Qual a sua formação? Estas eram algumas das questões, entre tantas outras que, até então, permaneciam sem resposta.

Apesar de existirem artigos recentes publicados sobre a questão, alguns dos quais referidos ao longo deste relatório, a dificuldade de acesso às escassas fontes e a carência de um enquadramento internacional foram aspetos importantes quando verificámos o reduzido número de estudos sobre o tema relativamente a este período. Uma reflexão aprofundada sobre estas questões, o levantamento sistemático de todos os artistas–restauradores que participaram na recuperação das nossas coleções de pintura e o enquadramento dos seus critérios e filosofias de intervenção, afiguraram-se então essenciais para a compreensão das questões formuladas.

Ao realizarmos o estado da questão, verificámos que os aspetos relacionados com o início da apropriação estatal das coleções de pintura, resultante do processo de extinção das ordens religiosas em 1834, e a conseqüente recolha efetuada pelos representantes do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos, foram temas estudados por António Martins da Silva¹ e Paulo Barata². Por outro lado, José Alberto Seabra Carvalho³ também dedicou a estas questões alguns textos. Outros autores, como Maria João Neto⁴,

¹ SILVA, António Martins da, *Nacionalizações e Privatizações em Portugal – A Desamortização Oitocentista*, Minerva História, Coimbra, 1997.

² BARATA, Paulo J. S. *Os Livros e o Liberalismo: da Livraria Conventual à Biblioteca Pública*, Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2003.

³ CARVALHO, José Alberto Seabra, «A Invenção de uma Identidade para os Primitivos Portugueses», in *Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves*, MNAA, Athena, s.l., [DL. 2010], pp. 28-41.

⁴ NETO, Maria João Baptista, «A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora – Contributo para o estudo e salvaguarda da pintura gothica em Portugal», in *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 2, Braga, 2003, pp. 219-260.

Paulo Simões Rodrigues⁵ e Luísa Alves⁶, escreveram artigos dedicados a este tema. No primeiro artigo, a autora tratou especificamente a documentação existente na Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa, sobre o processo de beneficiação dos painéis de S. Vicente. Os outros dois autores abordaram o tema de forma mais generalista. Finalmente, Vítor Serrão, num artigo com uma baliza temporal de dimensões mais extensas, dedicou também algumas páginas a esta problemática no período que nos interessava⁷.

Neste contexto, considerámos relevante aprofundar o trabalho de recolha de referências relativas ao restauro de pintura, que tínhamos iniciado anteriormente, para compreender de que modo, a partir de 1836, a Academia de Belas-Artes de Lisboa respondeu à sua obrigação de conservar e manter a coleção da qual se tornara responsável, para poder expô-la num futuro Museu Nacional. Nesse sentido arrolámos os vários nomes existentes na documentação da Academia, bem como nas referências deixadas por Luciano Freire, existentes na Biblioteca/Arquivo da Direção Geral do Património Cultural e no Museu Nacional de Arte Antiga. Esta informação veio complementar a publicada por outros autores.

Posteriormente, para conseguirmos perceber quem foram estes homens, tentámos investigar as suas biografias, o que nem sempre foi tarefa fácil, devido à falta de informação.

Esta parte do nosso trabalho teve duas fases distintas. A primeira resultou numa comunicação apresentada em 2012, no âmbito de um conjunto de encontros organizados pela Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa *Conversas com a Memória*, com o título: «O Restauro de pintura nas Belas-Artes durante o século XIX» (anexo 3), em que efetuámos uma leitura geral do período compreendido entre 1836 e 1911, referindo os vários nomes elencados até então. Mais tarde, numa segunda fase, este trabalho foi aprofundado e bastante complementado, sendo apresentada uma nova comunicação intitulada «Os restauradores da coleção de pintura da Academia Real de

⁵ RODRIGUES, Paulo Simões, «Da História da Conservação e Restauro: Das Origens ao Portugal Oitocentista», in dir. Ana Isabel Seruya e Mário Pereira, *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa, 2007, pp. 17-39.

⁶ ALVES, Luísa Maria, «Do Empirismo à Ciência. Um Olhar sobre o Percorso da Conservação em Portugal do Século XIX à Actualidade», in *Conservação & Restauro, Cadernos*, ano 4, n.º 3, Instituto Português de Conservação e Restauro, s.l., 2005, pp. 12-21.

⁷ SERRÃO, Vítor, «"Renovar", "repintar", "retocar": estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de "restauro utilitarista" versus "restauro científico"», in *Conservar Património*, n.º 3-4, ARP, Lisboa, 2006, pp. 53-71.

Belas Artes de Lisboa proveniente dos conventos extintos» (anexo 4) num congresso organizado pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, *O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a atualidade*, no âmbito do projeto *Eneias*, coordenado por Clara Moura Soares. Este projeto teve como objetivo o estudo das coleções de arte da Biblioteca Nacional, e trouxe muita informação complementar ao nosso trabalho. O artigo resultante desta fase da investigação, com o mesmo título da comunicação, foi publicado recentemente no n.º 3 da revista *Artis-On* (anexo 5).

Entre as figuras relacionadas com o restauro da pintura na Academia, considerámos interessante destacar o trabalho do mestre António Manuel da Fonseca (1796-1890), primeiro professor de Pintura Histórica da instituição, cuja responsabilidade de coordenação das intervenções realizadas pelos artistas agregados que cumpriam a função de restauradores era praticamente desconhecida até ao desenvolvimento do nosso projeto. Perceber a sua formação e os seus interesses, ajudou-nos a compreender as suas influências nacionais e estrangeiras. Este trabalho encontra-se publicado num artigo da revista *Arte & Teoria*, «O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca» (anexo 6).

Nestes artigos expusemos as conclusões a que chegámos relativamente à instituição de um procedimento para este tipo de intervenções, em que a orientação dos professores era secundada por assistentes com experiência prévia na área, ou não, alguns dos quais posteriormente homenageados pelo seu desempenho no seio da própria Academia. Encontrámos também vários aspetos elucidativos sobre estas questões na documentação deixada por Luciano Freire.

Se o caso de António Manuel da Fonseca permanecia largamente desconhecido, o deste restaurador de pintura era distinto. De facto, era já conhecido que, quando o Museu de Belas-Artes foi finalmente aberto, fora das instalações da Academia, se iniciou uma nova fase no restauro da pintura, na qual se enquadram os primeiros trabalhos de Luciano Freire, culminando na intervenção dos Painéis de São Vicente, no final da primeira década do século XX. Por outro lado, este ponto de mudança na própria maneira de encarar a obra de arte e do seu restauro também já mereceu reflexões de diferentes autores, às quais juntámos também a nossa contribuição no capítulo do nosso

doutoramento dedicado à instituição da Comissão de Beneficiação da Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI, muito instigada por Ramalho Ortigão (1836-1915)⁸.

Na altura em que realizámos este trabalho, existiam vários artigos publicados sobre Luciano Freire, por investigadores como António João Cruz⁹, José Alberto Seabra Carvalho¹⁰ ou Sandra Leandro¹¹, entre outros. Por essa razão, optámos por direccionar o nosso estudo mais especificamente para a Comissão de Beneficiação de Pintura dos Séculos XV e XVI, cujo relatório se encontrava publicado na revista *Conservar Património*¹².

Do ponto de vista da temática que tratámos, percebemos que o período posterior à implementação da República, não se encontrava ainda bem compreendido. A constatação do apoio do novo regime era evidente, e Jorge Custódio já o referira na sua tese de doutoramento¹³, mas faltava perceber o desenvolvimento dos trabalhos de um ponto de vista mais prático. Por essa razão, iniciámos o estudo desta época, estabelecendo paralelos entre a documentação existente nos vários artigos referidos e outras informações publicadas, especialmente pelo próprio Luciano Freire. Com os resultados desta investigação escrevemos um artigo intitulado «A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)» (anexo 7), apresentado num congresso organizado pelo Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), em 2011, numa comunicação homónima (anexo 8).

Os esforços da Comissão de Beneficiação da Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI foram especialmente direccionados para o restauro dos «Primitivos» portugueses, cujo ponto culminante aconteceu na grande exposição de 1940, por ocasião do duplo centenário celebrado pelo Estado Novo.

⁸ ALVES, Alice Nogueira, *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*, Fundação Calouste Gulbenkian /Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, 2013.

⁹ CRUZ, António João, «Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900», in *Conservar Património*, n.º 5, ARP, Lisboa, 2007, pp. 67-83. CRUZ, António João, «O restauro de pintura em Portugal no tempo de Luciano Freire», coord. Jorge Custódio, *100 anos de património, memória e identidade*, Lisboa, IGESPAR, I.P., 2010, pp. 117-122.

¹⁰ CARVALHO, José Alberto Seabra, «Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX», in *Conservar Património*, n.º 5, ARP, Lisboa, 2007, pp. 5-8.

¹¹ LEANDRO, Sandra, «O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da “Pintura Antiga”», in *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, Lisboa, IPCR, [2007], pp. 65-80.

¹² FREIRE, Luciano, «Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos», in *Conservar Património*, n.º 5, Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP), Lisboa, 2007.

¹³ CUSTÓDIO, Jorge Manuel Raimundo, “*Renascença*” artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República, Doutoramento em Arquitectura apresentado à Universidade de Évora, exemplar policopiado, 2008.

Outro aspeto que mereceu a nossa especial atenção foi o conjunto de medidas que foram tomadas pela Academia para a preservação das suas coleções ao longo dos anos. Estes esforços, também muito enquadrados no panorama internacional da época, marcaram os primeiros passos da Conservação Preventiva no nosso país. O resultado deste levantamento e a reflexão sobre os procedimentos então tomados, foi publicado nas atas das jornadas *A Prática da Conservação Preventiva* organizadas pela Universidade Católica do Porto em conjunto com a Associação de Conservadores Restauradores de Portugal: «150 anos de História da Conservação Preventiva em Portugal – Academia de Belas Artes de Lisboa» (anexo 9).

Em 1936, foi criado Laboratório para o Exame das Obras de Arte no Museu Nacional de Arte Antiga, ao qual sucedeu o Instituto para Exame e Restauro de Obras de Arte, futuro Laboratório José de Figueiredo. O período decorrido entre a instituição da referida comissão de beneficiação e este acontecimento foi muito rico, tendo ficado especialmente marcado pelo início da utilização sistemática de métodos de exame e análise para o maior conhecimento das obras de arte, como referido por António João Cruz¹⁴. Estas novas tecnologias tornaram o restauro uma disciplina científica, baseada em conhecimentos muito mais consistentes dos que imperavam na versão empírica que até então vigorava, fundamentada na experiência e sensibilidade de cada restaurador. Para percebermos de que modo esta alteração ocorreu em Portugal, começámos a realizar um levantamento sobre as primeiras pessoas a executarem este tipo de estudos sobre obras de arte portuguesas. Esta linha obrigou-nos a perceber a importância de um encontro ocorrido em Paris em 1930, organizado pelo Conselho Internacional de Museus, cujas atas foram publicadas na revista *Museum*¹⁵. Este trabalho resultou numa apresentação num congresso internacional organizado pelo Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa - *2nd International Workshop, Physical and Chemical Analytical Techniques in Cultural Heritage*. Nesta ocasião a nossa comunicação intitulou-se: «The "International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art (1930)" in the Portuguese context» (anexo 10).

Esta investigação permitiu-nos perceber a dimensão da alteração dos critérios de intervenção no restauro de pintura da época. O início deste trabalho interdisciplinar

¹⁴ CRUZ, António João, «O início da radiografia de obras de arte em Portugal e a relação entre a radiografia, a conservação e a política», in *Conservar Património*, n.º 11, ARP, Lisboa, 2010, pp. 13-32.

¹⁵ *Mouseion – Revue Internationale de Muséographie*, 5.º ano, vol. 13-14, 15 e 16, 1931.

marcou indelevelmente o panorama nacional e um dos melhores exemplos foi a intervenção realizada na pintura do *Calvário* do retábulo do Convento de Jesus de Setúbal, em 1938. Tomando este caso como exemplo, desenvolvemos vários aprofundamentos desta temática. O primeiro foi apresentado num congresso internacional *Physical and Chemical Analytical Techniques in Cultural Heritage*, conjuntamente com o nosso orientador, intitulado «A alteração da representação iconográfica no restauro da Pintura – Análise do caso do “Calvário” da Igreja do Convento de Jesus de Setúbal» (anexo 11).

Mais tarde, desenvolvemos este estudo, aprofundando a comparação com outro caso exemplar destas metodologias, mas cujo restauro se distancia quase vinte anos do primeiro. Este trabalho resultou na publicação de um capítulo de um livro «O Regresso à Imagem Original – Os Repintes e Restauros das Representações do Calvário nos Retábulos dos Conventos de Jesus e da Madre de Deus», no livro: *Retábulo do Convento de Jesus de Setúbal*, publicado pela Câmara Municipal desta cidade em 2013 (anexo 12). O paralelo ali estabelecido com a *Entrega dos Estatutos de Santa Clara* do retábulo do convento da Madre de Deus é extremamente interessante, porque ambas as pinturas são atribuídas ao mesmo artista, sofreram censuras contrarreformistas executadas pelo mesmo pintor, e foram restauradas no século XX pela mesma pessoa, Fernando Mardel (1884-1960).

Tendo em conta que os métodos de exame e análise, especialmente a radiografia, permitiram um conhecimento mais aprofundado das camadas adjacentes, tentámos perceber de que modo os critérios para a remoção das camadas de policromia mais recentes foram variando ao longo do século XX. Com esse objetivo, debruçámo-nos sobre várias pinturas emblemáticas e estudámos bibliografia publicada sobre cada uma, bem como os processos de restauro existentes na Biblioteca/arquivo da Direção-Geral do Património Cultural, chegando a conclusões muito interessantes, apresentadas no colóquio internacional *As Preparações na Pintura Portuguesa - Séculos XV e XVI* (anexo 13). Posteriormente, foi publicado um artigo da nossa autoria nas atas deste encontro: «De Santa Catarina a ... São Vicente... Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa» (anexo 14).

Um aspeto importante da nossa investigação foi a descoberta e publicação de muitas imagens inéditas, possibilitando o acompanhamento de diferentes fases do processo de restauro das peças estudadas.

O conjunto destes artigos permitiu-nos perceber a evolução dos critérios de intervenção ao longo do período estudado, que acabou por se estender bastante para além do previsto inicialmente. As várias gerações de restauradores que limparam e recuperaram as obras progressivamente adicionadas ao acervo da Academia Real de Belas-Artes e, posteriormente, ao do Museu das Belas-Artes, encontram-se agora identificadas, bem como o seu papel na hierarquia da profissão durante o século XIX. Apesar de os restauradores do período seguinte serem mais conhecidos, a figura de Fernando Mardel ainda carece de um trabalho de investigação de fundo, uma tarefa dificultada pela falta de documentação.

No dia 24 de maio de 2016, apresentámos uma comunicação em que expusemos as nossas conclusões finais, no âmbito de um encontro de pós-doutorandos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

A nossa contribuição para a comemoração dos 180 anos da Academia de Belas-Artes, constará da apresentação de comunicação intitulada: «Os Académicos Restauradores de Pintura - Uma tradição com 180 anos», onde serão referidos os principais restauradores de pintura que também foram académicos, desde 1836 até aos nossos dias.

Num futuro próximo, pretendemos complementar este conjunto de artigos com o aprofundamento de determinados aspetos, especialmente no período entre 1836 e 1911, e vir a publicar uma monografia dedicada ao restauro da pintura em Portugal no século XIX.

Apesar deste relatório ser dedicado ao período entre 2011 e 2014, acreditamos que não esgotámos ainda o tema. Muito pelo contrário, sabemos que ainda há muito por investigar e refletir.

A maioria dos artigos referidos encontram-se disponíveis *on-line* e têm tido uma boa procura, mostrando o interesse do nosso tema para outros investigadores, o que muito nos gratifica, justificando as longas horas de pesquisa e reflexão passadas na sua execução.

3. Publicações

ALVES, Alice Nogueira, «A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)», ed. José Delgado Rodrigues e Sílvia S. M. Pereira,

Actas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, pp. 343-350.

ALVES, Alice Nogueira, «De Santa Catarina a... São Vicente... Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa», in coord. Vítor Serrão, Vanessa Antunes e Ana Isabel Seruya, *As Preparação na Pintura Portuguesa - Séculos XV e XVI*, Actas do Colóquio Internacional, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, s.l., 2013, pp. 225-234.

ALVES, Alice Nogueira, «O Regresso à Imagem Original – Os Repintes e Restauros das Representações do Calvário nos Retábulos dos Conventos de Jesus e da Madre de Deus», in *Retábulo do Convento de Jesus de Setúbal*, Câmara Municipal de Setúbal, 2013, pp. 81-93.

ALVES, Alice Nogueira, «150 anos de História da Conservação Preventiva em Portugal – Academia de Belas Artes de Lisboa», in *A Prática da Conservação Preventiva - IX Jornadas de Arte e Ciência da Universidade Católica Portuguesa e V Jornadas da Associação dos Conservadores-Restauradores de Portugal*, Departamento de Arte e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Porto, CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, ARP - Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 2014, pp. 317-328.

<http://artes.ucp.pt/citar/pt/node/1326>

ALVES, Alice Nogueira, «O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca», in *Revista Arte e Teoria*, n.º 16, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – CIEBA, 2015, pp. 97-105.

<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/18358>

ALVES, Alice Nogueira, «Os restauradores da coleção de pintura da Academia Real de Belas Artes de Lisboa proveniente dos conventos extintos», in *O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a atualidade*, *Artis-On*, n.º 3, Lisboa, 2016.

<http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/79>

4. Comunicações

ALVES, Alice Nogueira, «A visão inovadora de Luciano Freire na “beneficiação” dos Painéis de São Vicente», comunicação apresentada no Encontro *Nuno Gonçalves – Novas Perspectivas*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – Museu Nacional de Arte Antiga, 3 e 4 de dezembro de 2010.

ALVES, Alice Nogueira, PEREIRA, Fernando António Baptista, «A alteração da representação iconográfica no restauro da Pintura – Análise do caso do “Calvário” da Igreja do Convento de Jesus de Setúbal», comunicação apresentada no Encontro *Physical and Chemical Analytical Techniques in Cultural Heritage*, Auditório do Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa, 1 e 2 de junho de 2011.

ALVES, Alice Nogueira, «A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)», comunicação apresentada no Simpósio *Património em Construção. Contextos para a sua preservação*, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 25 e 26 de novembro de 2011.

ALVES, Alice Nogueira, «O Restauro de pintura nas Belas-Artes durante o século XIX», comunicação apresentada no ciclo de conferências *Conversas com a Memória*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 10 de fevereiro de 2012.

ALVES, Alice Nogueira, «The "International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art (1930)" in the Portuguese context», comunicação apresentada no *2nd International Workshop, Physical and Chemical Analytical Techniques in Cultural Heritage*, Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa, 4 e 5 de junho de 2012.

ALVES, Alice Nogueira, «De S. Catarina a... S. Vicente... Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa», no Colóquio Internacional - *As Preparações na Pintura Portuguesa, Séculos XV e XVI*, Museu Nacional de Arte Antiga, 28 a 29 de junho de 2013.

ALVES, Alice Nogueira, «Os restauradores da coleção de pintura da Academia Real de Belas Artes de Lisboa proveniente dos conventos extintos», comunicação apresentada no Colóquio *O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a atualidade*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 20 e 21 de fevereiro de 2014.

Lisboa, 9 de junho de 2016

Alice Nogueira Alves

Anexos

Anexo 1

Projeto de Pós-doutoramento apresentado ao Conselho Científico em 2011.

O restauro da pintura na «casa» das Belas-Artes em São Francisco de Lisboa – Contribuição para a História e Teoria do Restauro em Portugal

1. Objectivos

Estudar a prática do restauro da pintura em Portugal entre 1836 e finais da década de trinta do século XX, é contribuir para o entendimento do estado actual das nossas colecções. Com a sua passagem para a propriedade estatal, iniciou-se um longo caminho de recuperação e manutenção, onde se destacou, sem sombra de dúvida, o papel desempenhado por Luciano Freire.

Deveram-se a várias gerações de restauradores a limpeza e recuperação das obras progressivamente adicionadas ao acervo da Academia e, posteriormente, aos museus portugueses.

A partir de 1910, estes esforços são preferencialmente direccionados para as obras dos artistas chamados Primitivos, sendo o ponto culminante a grande exposição de 1940, por ocasião do Duplo Centenário celebrado pelo Estado Novo. Nesta altura foi também criado o Laboratório para o Exame das Obras de Arte, ao qual sucedeu o Instituto para Exame e Restauro de Obras de Arte, futuro Laboratório José de Figueiredo.

Ao se aprofundarem as questões sobre o restauro da pintura nos séculos XIX e XX, até à grande exposição dos Primitivos, pretendemos contribuir para o alargamento do saber numa área muito pouco aprofundada no contexto português, ao contrário do que se passa na intervenção sobre monumentos arquitectónicos, estudada mais intensamente, sobretudo a partir dos anos oitenta do século XX.

De forma a colmatar esta ausência de informação e para uma melhor sistematização e restrição de objectivos, escolhemos como campo de investigação o período em que os trabalhos de restauro de pintura se efectuaram nas instalações do antigo Convento de São Francisco de Lisboa. Até à extinção da Academia Real das Belas Artes na sua dependência e, posteriormente, de modo autónomo, sendo finalmente integrados no

Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte nas dependências do Museu Nacional de Arte Antiga no fim do período em estudo.

Num primeiro momento, encontrando-se ainda as colecções inseridas no âmbito académico, é favorecido o seu aspecto didáctico, como elementos para a formação dos jovens artistas. É necessário questionar alguns aspectos relacionados com os critérios escolhidos para a sua recuperação, restauro e exposição na Galeria da Academia e tentar perceber se existe alguma relação com as reflexões estrangeiras.

Com o desenvolvimento do século XIX aprofundam-se outros interesses, como o próprio estudo do desenvolvimento da História da Arte portuguesa que leva a uma mudança no modo de encarar o objecto artístico, visto agora como um documento histórico, resultando numa alteração dos critérios de intervenção. É essencial aprofundar esta questão e compreender o Restauro como uma disciplina, encarado de um modo muito mais científico e rigoroso, e a sua relação com este desenvolvimento da História da Arte nas décadas seguintes.

2. Estado da Questão

A dificuldade de acesso às escassas fontes e a carência de um enquadramento internacional são aspectos importantes quando verificamos o reduzido número de estudos sobre o restauro da pintura em Portugal no período referido. Uma reflexão aprofundada sobre estas questões e o levantamento sistemático de todos os artistas–restauradores que participaram na recuperação das nossas colecções de pintura, bem como o enquadramento dos seus critérios e filosofias de intervenção é essencial no nosso panorama cultural.

O início da apropriação estatal das colecções de pintura resultou do processo de extinção das ordens religiosas em 1834 e na conseqüente recolha efectuada pelos representantes do Depósito das livrarias dos extintos conventos, como salientam António Martins da Silva e Paulo Barata, em obras especificamente dedicadas ao tema, e José Alberto Seabra Carvalho em textos mais específicos.

A partir de 1836, parte desta colecção foi seleccionada pela Academia de Belas Artes, passando a ser sua a obrigação de conservação e manutenção. Instituiu-se então um procedimento para este tipo de intervenção onde a orientação dos professores era secundada por assistentes com experiência prévia na área ou não, alguns dos quais homenageados posteriormente no seio da própria Academia. A consulta dos arquivos

desta instituição contribuirá certamente com mais novidades, para além das já publicadas por Maria João Neto ou Paulo Simões Rodrigues, este último por ocasião da comemoração dos 40 anos do Instituto José de Figueiredo. Na documentação deixada por Luciano Freire, encontramos também vários aspectos elucidativos sobre estas questões ainda pouco aprofundados.

A partir da separação física do Museu da Academia, inicia-se uma nova fase no restauro da pintura, onde se enquadram os primeiros trabalhos de Luciano Freire, culminando na intervenção dos Painéis de São Vicente. Este ponto de mudança na própria maneira de encarar a obra de arte e do seu restauro mereceu já várias reflexões de diferentes autores, às quais juntámos também a nossa contribuição num dos capítulos do Doutoramento dedicado à instituição da Comissão de Beneficiação da Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI, muito instigada por Ramalho Ortigão.

O regime republicano apoia esta iniciativa e na Lei dedicada à reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos define o âmbito dos trabalhos desta Comissão, aspecto ao qual não é estranha a presença na sua formulação de José de Figueiredo e Luciano Freire. Acerca destas questões, encontram-se alguns elementos no Doutoramento de Jorge Custódio, dedicado ao Património português na Primeira República.

Sobre Luciano Freire e os trabalhos por si desenvolvidos, encontramos alguns artigos disseminados, destacando-se os de João Couto e, mais recentemente, os de António João Cruz e José Alberto Seabra Carvalho, dois dos quais acompanhando a recente publicação do *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos*, escrito pelo próprio Luciano Freire.

Apesar de conhecidos os nomes dos seus sucessores, ainda se encontram pouco estudados, exceptuando-se algumas referências em artigos dispersos, parece-nos interessante analisar os seus trabalhos, objectivos de intervenção e resultados finais.

3. Contextualização Histórica e Cultural

Desde o preciso momento em que a obra de arte é concluída pelo seu autor, começa a sua lenta degradação devida a causas naturais ou resultantes da acção humana. No entanto, até recentemente, podíamos considerar o início da tomada de consciência da durabilidade da obra ainda antes do início do acto de criação, quando o próprio autor

fazia uma escolha empírica ou científica dos materiais a utilizar para a sua concretização.

Nesse momento começa uma história evolutiva, onde a obra de arte mostra a sua capacidade extraordinária de adaptação a várias conjunturas históricas, aos seus gostos, suas crenças e costumes, numa mutação contínua de manutenção ou transformação, resultante na imagem actual, usufruída no momento contemporâneo. Compreender esta transformação é o objectivo principal dos estudos da História e Teoria do Restauro percebendo de que forma a expectativa de uma sociedade pode ou não influenciar a transformação de uma obra de arte e se esta mudança contribui para o entendimento do próprio objecto e o desenvolvimento de um conhecimento mais abrangente da evolução da História da Arte. É importante ter a consciência do facto do objecto actualmente observado não ser o originalmente concebido, mas um testemunho histórico do modo de encarar a Arte ao longo dos séculos.

Para além do retoque usual, muitas vezes realizado pelo próprio autor posteriormente à sua concretização, muitas foram as intervenções de «arranjo» ou «embelezamento», já definidas por Vítor Serrão, realizadas por outros artistas, sobrepondo-se ao trabalho do autor original. Norteadas por uma questão religiosa, como as adaptações das imagens de culto aos ditames do Concílio de Trento, ou por mera moda ou capricho de proprietário, para um melhor ajustamento a um novo local. Até ao século XVIII são raros os exemplos conhecidos de intervenções conscienciosas de restauro sobre pintura.

Conseguimos identificar o nascimento do Restauro como uma disciplina autónoma na segunda metade deste século, quando os desenvolvimentos da História da Arte e das ciências exactas se aliam à problemática da conservação e durabilidade dos materiais empregues na concepção da obra e no seu restauro. Os seus executantes ganham um estatuto próprio, como os salvadores da obra-prima.

O desenvolvimento dos museus públicos também influi fortemente nesta questão. A alteração do estatuto da pintura, deixando de ter apenas uma função decorativa ou religiosa e transformando-se num objecto de estudo ou de usufruto estético, muda completamente os objectivos da sua recuperação. Para além do carácter estético ou da sua adaptação a um novo espaço, são a sua mensagem original, a qualidade técnica, a genialidade da pincelada do autor, a cor, entre outros, os novos factores de valorização do objecto artístico. Não podemos também ser alheios às novas obrigações dos Estados em conservarem o seu Património. Ao serem removidas do mercado, as obras de arte ganham um novo estatuto de elementos patrimoniais de identificação nacional,

relacionadas com um determinado momento histórico a enaltecer. A este factor vem ainda juntar-se o desenvolvimento da História da Arte, onde o restauro é encarado como meio de obter novos elementos de estudo, através da remoção de todas as alterações adicionadas ao longo dos séculos e da procura da obra original.

Com a extinção das ordens religiosas em Portugal, grande parte dos acervos dos conventos masculinos passou para a propriedade do Estado e, tal como no caso francês, este novo património levou ao desenvolvimento de novas práticas para a sua manutenção e protecção. Ao este acervo inicial juntaram-se muitas obras, por doação, aquisição da Academia, num manancial de objectos muitas vezes difícil de gerir que formou a colecção inicial do Museu de Belas-Artes e Arqueologia em 1884.

A informação existente nas actas e correspondência da Academia serve como ponto de partida para a construção de uma linha de conhecimento sobre o restauro das colecções de pintura a nível estatal. Num local onde se encontravam os mestres pintores, verificamos a formação de vários restauradores, alguns alcançando um estatuto académico importante, bem como a integração de técnicos estrangeiros cujo contributo para o desenvolvimento desta ciência se encontra ainda pouco explorado.

Com o desenvolvimento do século XIX e as suas atribulações políticas e económicas observam-se alturas mais ou menos profícuas, mas foi nas últimas duas décadas, com a formação do Museu, ultrapassando largamente os objectivos da galeria da Academia, que este panorama mudou.

Luciano Freire marcou então a grande mudança no modo de intervir sobre a pintura em Portugal, através da introdução de um conjunto de novos conceitos, onde o objectivo final era libertar a pintura das camadas de vernizes e repintes adicionados ao longo dos séculos e revelar a riqueza original. Os trabalhos desenvolvidos na última década do século XIX e primeira do seguinte culminaram na intervenção realizada sobre os painéis de São Vicente, onde, juntamente com José de Figueiredo, desenvolveu um trabalho metódico, de identificação da pintura original e levantamento de elementos funestos à sua compreensão, numa perfeita simbiose entre a História da Arte e o Restauro em prol do enaltecimento deste grande símbolo nacional.

Estes trabalhos levaram à criação da Comissão de Beneficiação de Pinturas dos Séculos XV e XVI em 1910, verificando-se a partir desse momento um surto de actividade responsável pelo restauro de dezenas de pinturas na sua oficina ainda sediada no antigo Convento de São Francisco, orientada por Fernando Mardel a partir de 1934, ano da morte do mestre, seguindo sempre o grande objectivo inicial: a preparação de uma

grande exposição da pintura dos primitivos portugueses, enaltecadora da nossa capacidade artística numa conjuntura histórica extraordinária, procurando as intervenções encontrar o maior número de testemunhos da existência da tão almejada escola de pintura em Portugal.

Na oficina de restauro continuava-se a trabalhar com o objectivo de comprovar as teorias da História da Arte, enquanto se institucionalizava a relação entre as ciências exactas e o restauro em Portugal, concretizada na criação do Laboratório para o Exame das Obras de Arte no Museu Nacional de Arte Antiga, na senda dos desenvolvimentos europeus na área.

Lisboa, 17 de Junho de 2011

Alice Nogueira Alves

Anexo 2

«A visão inovadora de Luciano Freire na “beneficiação” dos Painéis de São Vicente», comunicação apresentada no Encontro *Nuno Gonçalves – Novas Perspectivas*, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa no dia 3 de dezembro de 2010.

- Resumo

- Apresentação

- Proveniência das imagens

A visão inovadora de Luciano Freire na «beneficiação» dos Painéis de São Vicente

Luciano Freire é uma figura maior no panorama do restauro da pintura portuguesa no início do século XX. A sua tenacidade na procura de metodologias de intervenção respeitadoras da obra original deve ser destacada e relacionada a uma abordagem sistemática da grande colecção dos «primitivos» portugueses no âmbito da Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal.

A intervenção nos painéis de São Vicente, em 1909, é o culminar dos seus trabalhos desde o fim do século anterior, servindo de base para a metodologia de abordagem posteriormente desenvolvida. O seu método de trabalho, profundamente ponderado, renega a tradição do restauro pictórico português, preferindo a prática da chamada «beneficiação», uma acção onde é salientado o trabalho do artista original, cabendo ao beneficiador a recuperação dessa mensagem em toda a sua amplitude pictórica e material.

Analisando o percurso da intervenção e as várias opções tomadas por Luciano Freire no decorrer destes trabalhos, conseguimos não só visualizar claramente a profundidade da sua limpeza, como também identificar as grandes alterações finais a nível visual, mesmo tendo em conta a limitação existente com a reprodução fotográfica que não nos permite ter a percepção total da extrema mudança cromática então alcançada.

Paralelamente, deve também realçar-se a importância da «descoberta» de uma nova pintura, escondida sob várias camadas de repintes e vernizes envelhecidos, para o desenvolvimento das propostas de José de Figueiredo na sua obra sobre Nuno Gonçalves publicada na mesma altura em que os painéis foram apresentados publicamente em 1910.

Este trabalho interdisciplinar mostra a contribuição dos seus intervenientes para o desenvolvimento destas duas áreas em Portugal: a Conservação e Restauro e a História da Arte portuguesa, reflectindo já o objectivo da colaboração entre as várias áreas do saber para a obtenção da intervenção ideal, muito defendido ao longo do século XX.

A “Beneficiação” dos painéis por Luciano Freire



Alice Nogueira Alves

Dezembro de 2010

1

Beneficiação

- Beneficiação vs restauro
- A evolução dos critérios e a nova museologia
- Os problemas da limpeza.
- O restauro ilusionista
- Grande novidade na intervenção dos painéis :

Restauro discernível



2

Antecedentes da Intervenção

- A descoberta dos painéis – 1883 ?
- A visita dos Críticos em 1895.
- Primeiras propostas para a incorporação dos painéis num Museu Nacional – 1904.
- O interesse de José de Figueiredo.
- Transferência dos Painéis para a Academia para restauro.
- Quem escolher para a intervenção?



3

Luciano Freire



- De pintor a restaurador
- Trabalhos anteriores servem de amostra das suas capacidades
- Sugestão de Ramalho Ortigão?
- Início da Intervenção – Março 1909.

4

A intervenção

- Início em Março de 1909.
- Auto da Academia – Maio de 1909.
- Identificação de três fases de restauro anteriores.
 - 1.º Próximo da realização original
 - 2.º Século XVII (duas fases de intervenção)
 - 3.º Século XIX
- O processo de limpeza – críticas posteriores
- A nova organização espacial



5

Não me é fácil descrever o que foi para nós esse ano em que tentamos tal empresa. Um ofegante e purissimo entusiasmo nos agitava. A mim até me esqueciam muitas vezes, e com sensível prejuizo pecuniario, obrigações remuneradas. O valor da pintura que ia descobrindo, alem de me estimular, recompensava-me o suficiente espiritualmente. Comove-me ainda o recordar o facto. MNAA, Mem LF 12.2, p. 6.

6

O restauro discernível

- O papel do restaurador
- O aspecto velho e o novo – discussão de conceitos

O preenchimento de faltas de tinta que eram numerosas (...) foi feito tendo apenas em vista restituir aos painéis o aspecto harmonico inicial, sem procurar disfarces condenaveis principalmente em documentos desta natureza. O facto de se distinguir os sitios onde se operou, será por muitos atribuido a impericia do restaurador, pois será julgado por eles preferivel o perfeito disfarce... MNAA, Mem LF 12.2, p. 8.

7



Primitivos Portugueses 1450-1550...

8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



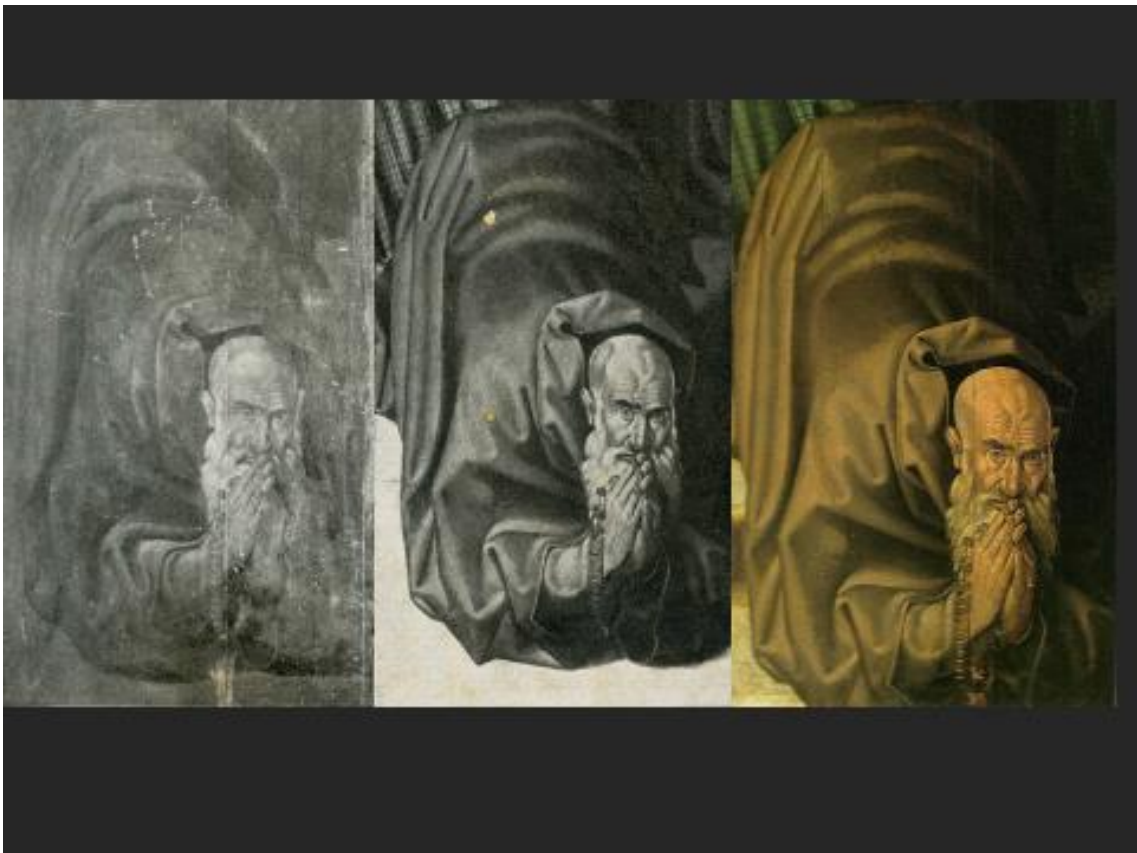
19



20



21



22



Agora o passado como que se tornou mais bello. A ressurreição da ora de Nuno Gonçalves engrandeceu mais esse seculo glorioso em que os historiadores apenas enxergavam as scintillações das armas e o arfar das vélas, por entre o humaniso semi-barbaro dos lettrados. Illustração Portugueza, n.º 223, 30-5-1910, p. 696

23

-Notícias Ilustrado

-Fim de 1832



24

Agradecimentos:

Professor Fernando António Batista Pereira

Professor Vítor Serrão

Joaquim Inácio Caetano

Maria João Francisco

Luís Lyster Franco

Proveniência das imagens

1.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves – Arte Portuguesa Primitiva*, Typ. do Anuario Commercial, Lisboa, 1910.
2.
Nuno Gonçalves – novos documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV, Instituto Português de Museus, Reproscan, s.l., 1994, p. 126.
3.
LAPA, Pedro (org), *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*, IPM/ Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Portugal, 2007, p. 125.
ORTIGÃO, Ramalho, *Cartas a Emília*, Introdução, selecção, fixação do texto, comentários e notas de Beatriz Berrini, Lisóptima Edições – Biblioteca Nacional, Lisboa, 1993, p. 43.
LEANDRO, Sandra Maria Fonseca, *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, exemplar policopiado, Lisboa, 2008, p. 178.
40 anos do Instituto José de Figueiredo, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa, 2007.
«A ressurreição de um grande pintor – As tabuas de Nuno Gonçalves», *Ilustração Portuguesa*, n.º 223, 30-5-1910, p. 691.
4.
LEANDRO, Sandra, «O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da “Pintura Antiga”», in dir. Ana Isabel Seruya e Mário Pereira *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa, 2007, p. 65.
5.
Nuno Gonçalves – novos documentos..., p. 169.
8.
CARVALHO, José Alberto Seabra, «A Invenção de Uma Identidade para os Primitivos Portugueses», *Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves*, Museu Nacional de Arte Antiga, Athena, s.l., 2010, p. 35.
9.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves...*
10.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves...*
Nuno Gonçalves – novos documentos...., p. 126.
11.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves...*
Nuno Gonçalves – novos documentos...., p. 126.

12.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves... Nuno Gonçalves – novos documentos....*, p. 126.
13.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves...*
14.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves... Nuno Gonçalves – novos documentos....*, p. 159.
15.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves... Nuno Gonçalves – novos documentos....*, p. 146.
16.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves...*
17.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves... Nuno Gonçalves – novos documentos....*, pp. 100 e 177.
18.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves... Nuno Gonçalves – novos documentos....*, p. 177.
19.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves...*
20.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves... Nuno Gonçalves – novos documentos....*, p. 115.
21.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves... Nuno Gonçalves – novos documentos....*, p. 161.
22.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves... Nuno Gonçalves – novos documentos....*, p. 115.
23.
«A resurreição de um grande pintor...., p. 691.
24.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves... Notícias Ilustrado*, 25 de dezembro de 1932.

Anexo 3

«O Restauro de pintura nas Belas-Artes durante o século XIX», comunicação apresentada no âmbito do ciclo de conferências *Conversas com a Memória*, realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, no dia 10 de fevereiro de 2012.

- Apresentação
- Proveniência das imagens

O Restauro de pintura nas Belas-Artes durante o século XIX

Alice Nogueira Alves

10 de Fevereiro de 2012

1

Antecedentes da Academia

Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos

Recolha de 2650 pinturas

Preocupações com a segurança e arrumação dos quadros

André Monteiro da Cruz (1770-1851) – encarregue dos restauros de pinturas do Depósito até Fevereiro de 1839

Professor de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais (1836-1847)

2

Academia de Belas Artes

Decreto de 25 de Outubro de 1836

Comissão nomeada na portaria de 10 de Dezembro de 1836, para avaliar o valor dos quadros.

Portaria da Rainha de 30 de Dezembro de 1836 – escolha das pinturas de maior valor existentes no depósito.

3

Artistas agregados

- Supervisão do Professor de Pintura Histórica – António Manuel da Fonseca (1796-1890)
- Pouco conhecido o seu trabalho nesta área
- Viagens pelo estrangeiro
- Várias cópias de quadros famosos



Eneias salvando seu pai, Anquises, do incêndio de Troia

4

- Norberto José Ribeiro (1774-1844)
- 1.ª classe
- Em Out de 1838 já tinha tratado 20 pinturas.
- 1839 – proposta para Académico de Mérito pelos seus trabalhos na área do restauro de pintura



Alegoria à Instituição da Academia
BANBA, 3.ª série, n.º 2

5

- *...pelas mais distinctas provas de merecimento e assiduidade, pelo esmero com que se tem utilmente empregado em salvar dos estragos do tempo, os magnificos quadros do nosso Gram / Gram-Vasco, parte dos quaes se acham ja por elle retocados e com tal perfeição, que parece haverem sahido recentemente da mão de seu author, cujo estylo e toque subtil he conservado inalteravelmente: havendo alem disso offerecido já á Academia um pequeno esbuceto de sua invenção, representando uma Allegoria em honra de Sua Magestade A Rainha, Protectora deste Estabelecimento. (26-8-39, n.º 39, pp.47-48 de 1839, 004)*

6

Seguidores das técnicas de Norberto Ribeiro:

- Gregório Luís Maria Rato (1803/5-1864)

Substitui Norberto em Abril de 1844

Académico de mérito da Academia 1845

- Joaquim Gregório da Silva

- António da Costa Oliveira

Entra em confronto com António Manuel da Fonseca em 1849

- José Maria Franco – convidado em Out de 1866 - Agosto de 1868 - único restaurador em funções na Academia

7

- Maio de 1859 - Discussão sobre o possível restauro de um quadro de Vieira Lusitano

Havendo uma larga discussão sobre o caso sujeito, o S.^{or} Fonseca [sic] opinou que, os quadros que existem na Academia deviam e podiam ser restaurados pelo mesmo modo que se tem praticado nas galerias estrangeiras, e pela maneira que o tem tratado varios autores em seus escriptos; julgando que, os quadros de que se trata, era facil de restauro pelas suas fórmãs simpleses, grandiosas e nenhum empasto de tinta. Posto o quesito a votos foi approved pela Conferencia, menos pelo S.^{or} Me=/tras, que foi de opinião que se não restaurassem os quadros, mas sim, que se conservassem. (p.2-3, n.º 484, 011)

8

- Francisco António da Silva Oeirense (1797-?)

Artista agregado à aula de Cunhos e Medalhas, posteriormente como Académico de Mérito

- tratamento dos quadros da Academia em 1863

- condição de retocar apenas *...as faltas que tivessem e conbrindo-as com côres análogas aos tons geraes dos quadros...*

9

Contratações exteriores e participações de Académicos

- José Inácio de Basto

Primeira contratação exterior como restaurador - 1852

- José Vicente de Salle e Belvedere

É avaliado um trabalho de restauro em Janeiro de 1869

- Manuel de La Matta – Espanhol

Primeiras intervenções em 1870

8.ª exposição de pintura da Sociedade Promotora de Belas-Artes em 1870

Várias avaliações do seu trabalho, algumas negativas

10

- 1865 - O Rei D. Fernando financia o restauro de pinturas.
- Manda restaurar pinturas à Alemanha

- 1868 – Comissão multidisciplinar para o estudo da Galeria
- Relatório sobre o estado de conservação das pinturas e hipotéticas respostas aos problemas detectados
- Participação de António Augusto de Aguiar - Ac. Ciências

11

Não basta que os nomes dos genios que nos meados do século XVI enriqueceram Portugal com as suas portentosas producções, as quaes constituem a parte mais importante do nosso capital artistico, sejam ainda desconhecidos! Não basta ainda os embaraços que se têm deparado áquelles que, animados de boa fé, declaram com argumentos irrefutaveis haver probabilidades para que aquelles quadros sejam de pintores portuguezes, não basta todo este lamentavel concurso de circumstancias, para ainda ser destruido de dia para dia, pelo pouco desvelo e quasi vandalismo com que tem sido tratado, esse legado que possuímos, unicos elementos por onde poderemos um dia desenterrar do olvido um grande nome portuguez. Diário do Governo, n.º 118, 28 de Maio de 1869, pp. 665.

12

- Joaquim Gregório Nunes Prieto (1833/7-1907)

Aluno da Academia (1850-59) Académico em 1868.

Professor de várias disciplinas

Realizou muitos restauros em várias igrejas de Lisboa

(S. Roque, S. Nicolau, Encarnação, Francesinhas, Madre de Deus, etc.)

Tratou centenas de quadros.

- José Machado Carreira dos Santos

Discípulo de António Manuel da Fonseca

Referências entre 1874 – 1880

Má avaliação de uma intervenção

13

Museu de Belas Artes - 1884

- Adolfo César de Medeiros Greno (184-1901)

Pintor Bolseiro em Paris

Pede para ser restaurador do Museu em 1889

- José de Sousa Moura Girão (1840-1916)

Discípulo de Anunciação e de Lupi

Grupo de Leão

36 anos como restaurador do Museu de Belas-Artes

14

Os trabalhos de Luciano Freire

- Princípio da sua actividade como restaurador nos anos 90 do séc. XIX.
- Trabalhos para o Museu na primeira década do séc. XX
- Os Painéis de S. Vicente
- Comissão de Beneficiação da Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI
- Extinção das Academia e sua substituição pelos Conselhos de Arte e Arqueologia.



15



16



17



18



19



20

Proveniência das imagens

4.
McCORQUODALE, Charles, *O Renascimento – pintura europeia 1400/1600*, Editora Civilização, Porto, 1995, p. 242.
FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, 1.º vol., 3.ª editora, Bertrand Editora, Venda Nova, 1990.
5.
Pamplona, Fernando de, «Da Academia de Belas-Artes de D. Maria II e Passos Manuel (1836) à Academia Real de Belas-Artes (1862) e à Academia Nacional de Belas-Artes (1932)», in *Belas-Artes – Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 3.ª série, n.º 2, Lisboa, 1980.
15.
«A ressurreição de um grande pintor – As tabuas de Nuno Gonçalves», *Ilustração Portuguesa*, n.º 223, 30-5-1910, p. 691.
16.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves – Arte Portuguesa Primitiva*, Typ. do Annuario Commercial, Lisboa, 1910.
17.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves...*
18.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves...*
19.
FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves...*
20.
CARVALHO, José Alberto Seabra, «A Invenção de Uma Identidade para os Primitivos Portugueses», *Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves*, Museu Nacional de Arte Antiga, Athena, s.l., 2010, p. 35.

Anexo 4

«Os restauradores da coleção de pintura da Academia Real de Belas Artes de Lisboa proveniente dos conventos extintos», comunicação apresentada no colóquio *O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a atualidade*, organizado pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e pela Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar, na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, no dia 21 de fevereiro de 2014.

- Resumo
- Apresentação
- Proveniência das imagens

Os restauradores da colecção de pintura da Academia Real de Belas Artes de Lisboa proveniente dos conventos extintos

Uma das primeiras medidas da Academia de Belas Artes, fundada em 1836, foi a de pedir à Rainha permissão para analisar a colecção de pintura proveniente dos antigos conventos extintos, para a escolha dos melhores exemplares. Neste processo passaram para a posse da Academia cerca de 540 pinturas, que constituiriam as bases de um futuro Museu de Belas Artes, digno dos melhores exemplos europeus.

As iniciativas para a protecção destas pinturas tinham tipo início no Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos, mas foi a partir desta data que se iniciou o seu restauro sistemático, para figurarem condignamente nesse grande museu, concretizado, num primeiro momento, na Galeria de Pintura. Este espaço, situado no antigo Convento de São Francisco, esteve em funcionamento a partir de 1868. Mais tarde as peças foram transferidas para o Museu de Belas-Artes na Rua das Janelas Verdes, inaugurado oficialmente em 1884. Apesar desta mudança, a tutela deste museu continuou a pertencer à Academia até 1911, data da formação do Museu Nacional de Arte Antiga.

Ao longo destes cerca de 75 anos, vários foram os restauradores responsáveis por estes trabalhos. No início cabia aos artistas agregados esta tarefa, sob a orientação do Professor de Pintura Histórica António Manuel da Fonseca. Mais tarde, com a extinção destes cargos, passaram a ser contratados especialistas exteriores para realizar os restauros sob inspecção rigorosa dos professores da Academia. Com a fundação do Museu, os restauradores passaram a trabalhar neste espaço, só voltando a referir-se esta prática na Academia com os trabalhos de Luciano Freire na viragem para o século XX.

A análise destes nomes, complementada pela informação existente na documentação da Academia, permite-nos traçar um percurso histórico, bem como perceber os seus critérios e técnicas. Conseguimos então compreender a fundamentação teórica destas intervenções, enquadrando a prática nacional no panorama internacional da época.

Os restauradores da coleção de pintura da Academia Real de Belas Artes de Lisboa proveniente dos conventos extintos

Alice Nogueira Alves

21 de Fevereiro de 2014

1

Antecedentes da Academia

Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos

Recolha de 2650 pinturas

Preocupações com a segurança e arrumação dos quadros

1. André Monteiro da Cruz (1770-1851) – encarregue dos restauros de pinturas do Depósito até Fevereiro de 1839

Professor de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais (1836-1847)

2

2. António Manuel da Fonseca (1796-1890)

- Supervisão do Professor de Pintura Histórica
- Pouco conhecido o seu trabalho nesta área
- Viagens pelo estrangeiro
- Várias cópias de quadros famosos



Transfiguração de Rafael



Eneias salvando seu pai, Anquises, do incêndio de Troia

3

Palácio Quintela

1822-1878

*Assim a obra que
lhe despontára na
manhã da sua
mocidade
rejuvenesceu-a
elle ao calor do sol
poente da sua
velhice*

Sousa Viterbo



4

Virgem da Anunciação
Cornelis van Cleve

*Nossa Senhora da
Anunciação*
Holbein, o Moço

Levantamento de repintes

Crítica de Joaquim de
Vasconcelos



VASCONCELOS, Joaquim de, *Arte Religiosa em Portugal*

5

3. Norberto José Ribeiro (1774-1844)

- Artista agregado de 1.ª classe
- Em Out de 1838 já tinha tratado 20 pinturas.
- 1839 – proposta para Académico de Mérito pelos seus trabalhos na área do restauro de pintura



Alegoria à Instituição da Academia
BANBA, 3.ª série, n.º 2

6

- *...pelas mais distintas provas de merecimento e assiduidade, pelo esmero com que se tem utilmente empregado em salvar dos estragos do tempo, os magníficos quadros do nosso Gram / Gram-Vasco, parte dos quaes se acham ja por elle retocados e com tal perfeição, que parece haverem sahido recentemente da mão de seu author, cujo estylo e toque subtil he conservado inalteravelmente: havendo alem disso offerecido já á Academia um pequeno esbuceto de sua invenção, representando uma Allegoria em honra de Sua Magestade A Rainha, Protectora deste Estabelecimento.* (26-8-39, n.º 39, pp.47-48 de 1839, 004)

7

4. Gregório Luís Maria Rato (1803/5-1864)
Substitui Norberto em Abril de 1844
Académico de mérito da Academia 1845
5. Joaquim Gregório da Silva (?)
6. António da Costa Oliveira (?)
Entra em confronto com António Manuel da Fonseca em 1849
7. Marciano Henriques da Silva (1831-1867)
8. José Inácio de Basto (?-1856) - Primeira contratação exterior como restaurador - 1852
9. João António Gomes (?) – discípulo de Luiz Tirinnanzi
10. António Caetano da Silva (?) – restauro de quadros da Rainha

8

11. Francisco António da Silva Oeirense (1797-?)

Artista agregado à aula de Cunhos e Medalhas, posteriormente como Académico de Mérito

- tratamento dos quadros da Academia em 1863

- condição de retocar apenas *...as faltas que tivessem e conbrindo-as com côres análogas aos tons geraes dos quadros...*

12. Augusto César Silva (?) – componente mecânica do restauro

13. José Maria Franco – convidado em Out de 1866 - Agosto de 1868 - único restaurador em funções na Academia

9

14. José Vicente de Salle e Belvedere

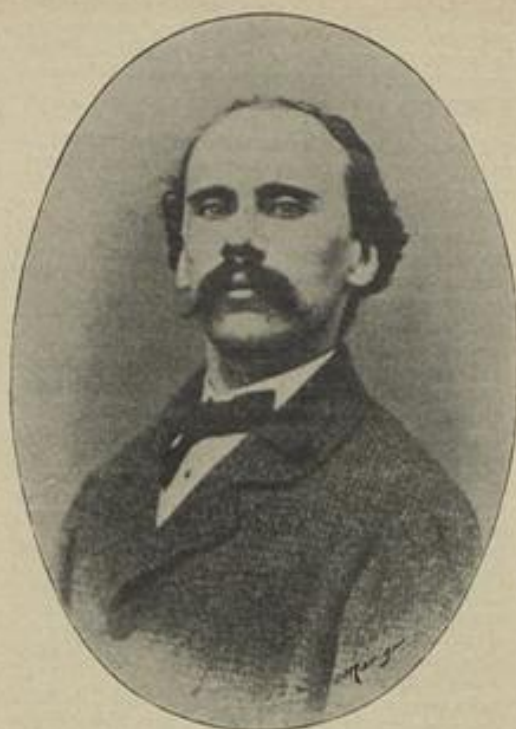
É avaliado um trabalho de restauro em Janeiro de 1869

15. Manuel de La Matta (?)

Primeiras intervenções em 1870

Várias avaliações do seu trabalho, algumas negativas

10



JOAQUIM GREGÓRIO NUNES PRIETO

16. Joaquim Gregório Nunes Prieto (1833/7-1907)

Aluno da Academia (1850-59)
Académico em 1868.

Professor de várias disciplinas

Realizou muitos restauros em
várias igrejas de Lisboa
(S. Roque, S. Nicolau,
Encarnação, Francesinhas,
Madre de Deus, etc.)

Tratou centenas de quadros.

11

17. José Machado Carreira dos Santos (?-1882)

Discípulo de António Manuel da Fonseca

Referências entre 1874 – 1880

Má avaliação de uma intervenção

Museu de Belas Artes - 1884

18. Adolfo César de Medeiros Greno (184-1901)

Pintor Bolseiro em Paris

Pede para ser restaurador do
Museu em 1889

12

19. José de Sousa Moura Girão (1840-1916)

Discípulo de Anunciação e de Lupi

Grupo de Leão

36 anos como restaurador do Museu de Belas-Artes



13

20. Luciano Freire (1868-1935)

- Princípio da sua actividade como restaurador nos anos 90 do séc. XIX.
- Trabalhos para o Museu na primeira década do séc. XX
- Os Painéis de S. Vicente
- Comissão de Beneficiação da Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI



14

Proveniência das imagens

1.
MESQUITA, Alfredo, *Lisboa*, Empreza da Historia de Portugal – Sociedade Editora, Lisboa, 1903, (edição facsimilada, Arquimedes Livros, Lisboa, 2006), p. 173.
3.
McCORQUODALE, Charles, *O Renascimento – pintura europeia 1400/1600*, Editora Civilização, Porto, 1995, p. 242.
FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, 1.º vol., 3.ª editora, Bertrand Editora, Venda Nova, 1990.
4.
Fotografias da autora.
5.
VASCONCELOS, Joaquim, *A Arte Religiosa em Portugal* VASCONCELOS, Joaquim de, *Arte religiosa em Portugal*, vol. I, Emílio Biel & Cª, Porto, 1914.
6.
Pamplona, Fernando de, «Da Academia de Belas-Artes de D. Maria II e Passos Manuel (1836) à Academia Real de Belas-Artes (1862) e à Academia Nacional de Belas-Artes (1932)», in *Belas-Artes – Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 3.ª série, n.º 2, Lisboa, 1980.
11.
C.A., *Joaquim Gregório Nunes Prieto*. *O Occidente*, vol. XXXI, n.º 1060 de 10 de Junho de 1908, p. 128.
13.
O Pintor Girão, *Ilustração Portuguesa*, n.º 58, 8 de abril de 1907, p. 429.
14.
«A resurreição de um grande pintor – As tabuas de Nuno Gonçalves», *Ilustração Portuguesa*, n.º 223, 30-5-1910, p. 691.

Anexo 5

ALVES, Alice Nogueira, «Os restauradores da coleção de pintura da Academia Real de Belas Artes de Lisboa proveniente dos conventos extintos», in *O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a atualidade*, *Artis-On*, n.º 3, Lisboa, 2016.

<http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/79>

OS RESTAURADORES DA COLEÇÃO DE PINTURA DA ACADEMIA REAL DE BELAS-ARTES DE LISBOA PROVENIENTE DOS CONVENTOS EXTINTOS

Alice Nogueira Alves

*Doutorada /Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa /Lisboa, Portugal
alicenalves@gmail.com*

RESUMO

Desde a fundação da Academia de Belas-Artes começou a preocupação com a conservação e restauro das pinturas provenientes do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos para a formação de um grande museu nacional. Estes trabalhos foram desempenhados por diversas pessoas com enquadramentos e formações distintas, seguindo princípios que foram evoluindo ao longo do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE

Restauro | Pintura | Belas-Artes | Século XIX

ABSTRACT

From the establishment of the Academy of Fine Arts, there was a concern about the conservation and restoration of paintings coming from the Deposit of the Libraries of Extinct Convents, in order to create a great national museum. These works were performed by different people with diverse backgrounds and training, and followed guidelines that evolved over the nineteenth century.

KEYWORDS

Restoration | Painting | Fine Arts | XIX Century

ANTECEDENTES

A noção da necessidade de se conservarem as coleções de pintura que vinham sendo depositadas no Convento de São Francisco é anterior à implementação da Academia. Estes trabalhos decorriam no âmbito da recolha realizada pelo Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos, criado pela portaria de 16 de outubro de 1834, logo após a publicação da Lei da Extinção das ordens religiosas do fim do mês de maio desse mesmo ano. Esta preocupação encontrava-se, evidentemente, ligada ao enorme número de pinturas então arrecadadas, na altura fixado em 2 650 (SOARES 2012: 283-288) (SOARES 2012a: 231-248).

Ainda neste contexto, em 1835, André Monteiro da Cruz (1770-1851), responsável por vários restauros

de pinturas, foi encarregue de classificar as pinturas existentes no depósito, através de critérios estéticos, fazendo uma breve referência ao seu estado de conservação (MACEDO 1950: 6). Apesar desta nomeação como restaurador das pinturas, as principais preocupações nessa época prendiam-se com as medidas de segurança e de boa arrecadação das peças, algumas delas bastante danificadas quando entraram nas instalações do Depósito (SOARES 2011: 354). Com a instituição da Academia foi nomeado para Professor de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais, cargo que ocupou durante nove anos, ficando encarregado do restauro das pinturas do Depósito até fevereiro de 1839. Nesta data foi pedida a transferência dessa responsabilidade para a Comissão encarregada de avaliar a valia dos quadros¹.

OS RESTAURADORES DA ACADEMIA DE BELAS-ARTES

O Decreto de criação da Academia de Belas-Artes data de 25 de outubro de 1836 e as questões sobre as pinturas existentes no Depósito começaram logo a ser discutidas no início do mês de dezembro seguinte. Nessa altura determinou-se a necessidade de se pedir ao seu encarregado, Nunes de Carvalho², uma lista dos quadros recolhidos para se fazer uma seleção e classificação dos melhores exemplares. Em resposta ao pedido apresentado pela Academia, um dia antes do fim desse ano, a Rainha assinava uma Portaria ordenando ao Depósito a entrega de um arrolamento sobre os bens em sua posse, bem como dos existentes noutros distritos, para se desencadear o processo e realizar um catálogo. Logo nesse dia era também determinado que o restauro destas pinturas ficava a cargo dos artistas agregados³. Segundo Luís Varela Aldemira, a criação do lugar de artista agregado deve ser

atribuída a Francisco António da Silva Oeirense. Este posto não existia nos Estatutos iniciais da Academia, surgindo da necessidade de se encontrar trabalho para artistas com dificuldades, sendo por isso admitidas 46 pessoas nestas circunstâncias (ALDEMIRA 1937: 203).

Tendo em conta o facto de as duas instituições se localizarem no mesmo edifício, a transferência foi muito rápida, encontrando-se logo no início do ano seguinte a primeira referência à entrega de quadros para classificação, retoque e cópia⁴.

Num discurso efetuado no aniversário dos dois anos da instituição da Academia, onde esteve presente D. Fernando, refere-se que foram coligidos nesta altura 540 quadros, 20 dos quais já tinham sido tratados entretanto⁵.

1. A.N.B.A., 1-A-SEC.005, *Annos de 1836 a 1840, dos Decretos, Portarias e Offícios dirigidos à Academia*, n.º 6 de 1839, pp.3-4.

2. A.N.B.A., 1-A-SEC.006, *Atas de 1836 e 1837*, n.º 9, pp.41-42.

3. A.N.B.A., 1-A-SEC.005, n.º 24 de 1836, pp.15-16.

4. A.N.B.A., 1-A-SEC.006, n.º 15, p.66-67 e n.º 21, p. 90.

5. A.N.B.A., 1-A-SEC.007, *Atas de 1838 e 1839*, n.º 112, pp. 161-179.

Este processo não deve ter tido o seguimento esperado, devido à ordem do Governo para a realização do restauro/reparação de algumas salas do Palácio da Ajuda⁶, trabalho para o qual foram destacados grande número dos artistas agregados de pintura. Mais tarde, dado o estado calamitoso dos quadros, foram chamados alguns de volta para se dedicarem ao seu arranjo.

Ao consultarmos a documentação existente na Academia torna-se evidente o envolvimento de António Manuel da Fonseca (1796-1890) no restauro da pintura antiga proveniente do Depósito, desde o primeiro momento. A sua posição de responsável estava ligada ao seu lugar como Professor de Pintura Histórica que ocupou desde a fundação da Academia até 1863 (SOROMENHO 1967: 28).

Para além da função de supervisão dos artistas agregados, são de notar as inúmeras entradas nas atas onde chama a atenção para este aspeto e a necessidade de se tomarem determinadas medidas, refletindo um ambiente de extremo conflito já por nós estudado noutra local (ALVES – no prelo). Por entre as várias discussões, num determinado momento acabou por ser proposto o seu afastamento e substituição por outros professores. Esta resolução revoltou António Manuel da Fonseca por julgar que, para além da experiência necessária para o desempenho do cargo, era necessário ter um conhecimento profundo da pintura europeia, apenas alcançável através de viagens ao exterior. No entanto, este argumento não teve grande força, visto a maioria dos quadros ser da escola portuguesa⁷. Este aspeto é interessante tendo em conta a experiência da cópia dos grandes mestre, julgada como fundamental, nos principais restauradores da época, levando-nos a concluir ser este um fator essencial na sua formação e capacidade técnica, tendo em conta o caráter mimético então praticado. Lembremos o facto de serem conhecidas várias cópias realizadas por este professor.

O pintor que mais se destacou no restauro de pintura na primeira década de vigência da Academia foi

Norberto José Ribeiro (1774-1844), um artista agregado de 1.ª classe desde a fundação da Academia (RIBEIRO 1876: 92-93). Este antigo aluno de Cunha Taborda, depois de terminada a sua prestação nas obras da Ajuda, além de substituir o Professor de Pintura Histórica nas suas ausências, dedicou-se quase exclusivamente ao restauro da coleção de pintura (MACEDO 1950: 8). O seu trabalho foi muito reconhecido no seio académico, acabando por ser eleito como Académico de Mérito em 26 de agosto 1839⁸.

Por proposta de António Manuel da Fonseca foi instituída em 1844 uma comissão para avaliar o estado dos quadros e propor o seu tratamento para poderem ficar aptos a ser exposto na Galeria. Para este fim era necessário um novo restaurador, dado o afastamento e recente falecimento de Norberto José Ribeiro, sendo para isso indicado Gregório Luís Maria Rato (1803/5-1864)⁹. Este artista agregado de 1.ª classe (RIBEIRO 1876: 92-93) era filho e discípulo de outro artista agregado. Em 1845, foi também considerado como Académico de Mérito, devido à qualidade dos seus trabalhos¹⁰. Devemos ainda referenciar a participação nestes trabalhos de Joaquim Gregório da Silva (?) um dos alunos de Norberto¹¹.

As discussões sobre os critérios de intervenção praticados pelo Professor de Pintura Histórica continuaram, sendo neste contexto referido pela primeira vez António da Costa Oliveira (?), outro discípulo de Norberto. Este artista agregado negou-se adicionar uns acessórios num dos quadros do convento de Tomar, sendo por isso considerado como insubordinado num ato de «teimosia ou lovable propósito», como comenta Luciano Freire¹². Esta questão, iniciada em maio de 1849, tomou grandes proporções no contexto académico e na sua relação com a tutela, terminando com a demissão do Vice-Inspector da Academia.

Ainda em volta destas polémicas, refere Luciano Freire uma oferta do «famoso», Marciano, em «...coroar a D. Luiz de Castro, por 792\$500 reis. Um ovo por um real»¹³. Referia-se certamente ao professor interino de Pintura Histórica a partir de 1864, Marciano

6. A.N.B.A., 1-A-SEC.005, n.º 58 de 1837, pp.38-39.

7. A.N.B.A., 1-A-SEC.004, n.º 11 de 1838, pp. 15-19v.

8. A.N.B.A., 1-A-SEC.004, n.º 39 de 1839, pp.47-48.

9. A.N.B.A., 1-A-SEC.009, *Atas da Academia de B. Artes de Lisboa, 1844 a 1850*, n.º 227, 12 abr. 1844.

10. Direção Geral do Património Cultural / Arquivo Técnico (D.G.P.C./A.T.), *Efemérides Artísticas*, 6 ago. 1845.

11. A.N.B.A. 1-A-SEC.003, *Annos de 1845 a 1850, Registo das Propostas e Offícios da Academia dirigidos ao Governo*, 17 fev. 1845, pp.1v-3v.

12. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*.

13. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 17 dez. 1860.

Henriques da Silva (1831-1867), numa provável tentativa de se colocar no lugar do seu antecessor também nesta tarefa de orientar as intervenções de restauro na coleção de pintura. Este pintor esteve em Roma a partir de 1857, subsidiado pela família real, com quem manteve uma ligação próxima durante a sua vida, sendo escolhido como responsável para a construção e instalação da Galeria de Pintura do Palácio da Ajuda (PAMPLONA 1988: 59-60). Durante a sua estadia em Itália restaurou vários retratos de Reis de Portugal em Santo António dos Portugueses (MACEDO 1951: 10-11), não sendo por isso descabida a sua oferta como restaurador. É curioso referir o seu papel na intervenção de restauro realizada aos Painéis das *Tentações de Santo Antão* na Bélgica entre 1867 e 1872 (XAVIER 2013: 124). Numa altura em que já não exercia docência na Academia, é de destacar o facto do desempenho desta tarefa não ter sido confiado aos nossos restauradores.

Em 1842, uma portaria determinou a extinção dos lugares ocupados pelos artistas agregados, deixando estes de poder ser renovados, colocando novas questões sobre quem empregar no restauro da coleção. Para resolver este problema foi necessário começar a aceitar especialistas exteriores.

A primeira referência a um restaurador contratado aparece apenas dez anos mais tarde, quando foi aceite a pretensão de José Inácio de Basto (?-1856) para ocupar este lugar¹⁴. Em 1862, foi apresentada uma proposta para a sua substituição por João António Gomes (?). Nessa altura a Academia respondeu não ter verbas para esta contratação, devendo os seus trabalhos ser pagos por ajustes diretos, mediante uma verba disponibilizada pelo Governo¹⁵. A proposta transcrita por Henrique Lima refere o seu grau de parentesco com José Inácio de Bastos, bem como o facto de terem sido ambos discípulos de Luiz Tirinnanzi, restaurador italiano estabelecido em Lisboa na época (LIMA 1941: 140). Para além de se oferecer para passar a ser o responsável pelo restauro das pinturas da Academia, João António Gomes sugeria também a abertura de uma nova disciplina dedicada ao tema,

para a qual seriam escolhidos os alunos com melhores competências.

O nome de António Caetano da Silva (?) aparece pela primeira vez em 1859 ligado ao tratamento de uns quadros da Rainha. O seu trabalho levantou uma discussão no seio académico, defendendo o Diretor o restauro das lacunas pictóricas. A falta de consenso sobre esta questão levou ao pedido de uma análise e descrição do estado de conservação inicial, devendo entretanto «continuarem a ser limpos do pó envernizados com o bom verniz goma Almecega»¹⁶.

No contexto em análise, é de suma importância a menção a Francisco António da Silva Oeirense (1797-?) ligado à fundação da Academia e seu Diretor Honorário. Começou o seu desempenho nesta instituição como artista agregado, «pensionista viajante» da aula de Cunhos e Medalhas (RIBEIRO 1876: 92-93), sendo posteriormente eleito como Académico de Mérito (PAMPLONA 1988: 233-234). Em 1863 foi-lhe pedida a supervisão do restauro dos quadros da Academia¹⁷, com a condição de retocar apenas «as faltas que tivessem e cobrindo-as com côres análogas aos tons geraes dos quadros» como nos conta Luciano Freire, acrescentando um pequeno comentário onde lamenta não terem sido tão bem definidos os critérios de limpeza a serem aplicados neste procedimentos¹⁸.

Nesse ano foram desenvolvidos vários trabalhos aproveitando a verba resultante da venda de pinturas de menor valia, conforme relata o Marquês de Sousa Holstein num documento enviado ao Ministro do Reino sobre a Academia¹⁹. Anexo a este documento seguia uma tabela onde foi descrito o restauro de 21 pinturas, ali constando, para além da sua identificação, os procedimentos realizados, bem como os restauradores e empregados responsáveis. Neste documento encontramos o nome de Augusto César Silva (?), como encarregado de executar a parte mais “mecânica” das intervenções, como betumar, estucar, limpar e envernizar, levando-nos a atribuir-lhe o cargo de empregado.

14. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 6 fev. 1852.

15. A.N.B.A., 1-A-SEC.011, n.º 562, 21 out. 1862.

16. A.N.B.A., 1-A-SEC.011, n.º 482, 28 abr. 1859.

17. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 30 out. 1866.

18. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 4 mar. 1863.

19. Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.), AJF/Cx1/P11/Doc.2 – 3/13; Doc.5, – *Relatório de Sousa Holstein dirigido ao Ministro do Reino acerca do “estado em que se achava a Academia” e as “alterações que ocorreram desde junho de 1862”*, 26 fev. 1864.

O «restauro a pincel», ou a componente mais “nobre” ficava a cargo de Silva Oeirense, António da Costa Oliveira e João Maria Franco (?)²⁰. Este último restaurador ainda era artista agregado de 2.ª classe (RIBEIRO 1876: 92-93) e, em agosto de 1868, o único que continuava a exercer este trabalho²¹, desempenhando também as funções de professor interino da Cadeira de Pintura Histórica desde o ano anterior²². Provavelmente em resultado de uma campanha de tratamentos pedida a Franco, em 1866 aparece um voto de louvor aos trabalhos de Zeferino (?)²³, sobre o qual não há mais referências.

Em janeiro de 1868 aparece José Vicente de Salle e Belvedere (?), com experiência no estrangeiro. No entanto, apenas no início do ano seguinte lhe foi realizada uma avaliação como restaurador sobre um trabalho efetuado a uma pintura²⁴.

Manuel de La Mata (?), pintor espanhol, de origem sevilhana (PAMPLONA 1988: 91) começou nesta época a ser referido, numa proposta orçamentada em 12 libras para o tratamento de uma pintura da Trindade. Cerca de um mês depois os professores Miguel Ângelo Lupi e Tomás Anunciação foram encarregados de apreciar os trabalhos realizados sobre a pintura de S. Cosme e Damião, aprovando o seu valor e considerando-o apto para realizar mais trabalhos para a Academia, sempre acompanhado por um professor responsável²⁵. No entanto, esta apreciação não deve ter sido pacífica, porque um ano mais tarde era novamente posta em causa a sua capacidade, apesar da defesa por Anunciação²⁶. Em 1879, existe nas atas do Conselho de Administração uma nova nomeação de dois professores para apreciação do trabalho de Manuel de La Mata²⁷, da qual não encontramos resultados. Mais tarde os seus trabalhos foram severamente criticados por Luciano Freire em várias ocasiões.

No fim de 1870 foi apresentada uma proposta de intervenção pelos Professores Lupi e Joaquim Gregório

Nunes Prieto (1833/7-1907) num quadro de Rubens da Igreja de Nossa Senhora de Jesus. Este antigo aluno da Academia foi professor de várias disciplinas como o Desenho Elementar, o Desenho Geométrico linear e Perspetiva e a Pintura de Paisagem. Académico desde 1868²⁸, foi também professor particular, pintor, podendo ainda ser considerado um dos grandes restauradores da segunda metade do século XIX em Portugal, onde tratou várias centenas de pinturas (MACEDO 1950: 18), não só em Lisboa, mas também em outros sítios do país. Entre várias, encontramos referenciadas intervenções na Igreja de S. Roque, teto e pinturas, S. António da Sé, S. Francisco de Paula, S. Nicolau, Encarnação, Penha de França, Madre de Deus, Francesinhas e no recolhimento de S. Pedro de Alcântara. Num artigo necrológico publicado em 1908 na revista *Occidente* (C.A. 1908: 159), aparecem discriminadas de maneira exaustiva muitas das suas intervenções, bem como o nome de particulares para quem tratou mais de 64 quadros, ou os mais de 60 da Igreja da Madre Deus. Esta última intervenção é referida por Liberato Teles, o responsável pelo restauro do Convento depois de Nepomuceno, ao agradecer ao Académico o seu trabalho sobre as pinturas da Igreja e Anexos referindo também o retoque de dois quadros representando a procissão de Santa Auta pelo pintor José Maria Pereira Júnior (TELLES 1899). Falta um estudo mais aprofundado sobre esta figura e os restauros por si desempenhados.

Dos trabalhos realizados por José Machado Carreira dos Santos (?-1882) nesta área não se consegue encontrar muita informação, exceto que «Auxiliou o seu professor na restauração dos tetos de algumas igrejas, como o da cappelá-mór da Encarnação, dos Martyres e do Sacramento, em Lisboa» (PEREIRA 1904-1915: 646). A sua primeira avaliação, realizada ao restauro das pinturas da Igreja de S. Tiago, em Lisboa, foi pedida pelo Diretor das Obras Públicas²⁹, formando-se então uma comissão composta pelo Diretor Geral da Academia, o Professor Anunciação

20. M.N.A.A., AJF/Cx1/P11/Doc.7/1 – 7/2, *Mapa de 21 quadros restaurados*, 29 dez. 1863.

21. A.N.B.A., 1-C-SEC.056, *Offícios para o Reino e diversos, 1862-1870*, n.º 47 de 1868, pp. 197v-198v.

22. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 23 dez. 1867.

23. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 30 out. 1866 e A.N.B.A., 1-A-SEC.016, s.n., 3 mar. 1866.

24. A.N.B.A., 1-C-SEC.056, n.º 4 de 1868, pp. 174v-175.

25. A.N.B.A., 2-A-SEC.091, n.º 81 e A.N.B.A., 2-A-SEC.096, *Livro de Entradas*, 1.º, [2-3-1870 a 27-7-1887], n.º 105.

26. A.N.B.A., 2-A-SEC.091, n.º 81 e A.N.B.A., 2-A-SEC.096, *Livro de Entradas*, 1.º, [2-3-1870 a 27-7-1887], n.º 105.

27. A.N.B.A., 3-B-SEC.217, *Atas do Conselho d'administração e aperfeiçoamento a começar de 20 d'outubro de 1879*, [até 13-4-1881], 13 nov. 1879.

28. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 6 ago. 1868.

29. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 6 de agosto de 1868.

e o restaurador em funções na época, José Maria Franco³⁰. As capacidades de trabalho deste discípulo de António Manuel da Fonseca (PAMPLONA 1988: 146) foram novamente avaliadas por Lupi e Anunciação em 1874³¹. No ano seguinte foi a vez do teto da capela-mor da Igreja de Santa Catarina³². No entanto, apenas no princípio de 1880 surge um relatório destes processos, relativo ao restauro de um Pentecostes e de uma Anunciação à Virgem, escrito por três professores: António Tomás da Fonseca, Ferreira Chaves e S.º Porto. Neste documento é referida a má reintegração cromática por não estar bem disfarçada e ainda a existência de vestígios de antigos restauros que deviam ser removidos da segunda pintura referida³³. Para além destes processos existem também alusões a pareceres sobre o estado de conservação e necessidade de restauro das pinturas de alguns quadros do coro da Madre de Deus³⁴ e da Igreja dos Jerónimos³⁵.

Depois de inaugurado o Museu de Belas-Artes passamos a encontrar os nomes dos restauradores associados a este estabelecimento, ainda sob a tutela da Academia. Deste período deve ser destacada a publicação de 1885 de Manuel de Macedo, Conservador do Museu, dedicada ao restauro de pintura e de gravura (MACEDO 1885). Depois de uma pequena fundamentação teórica, este pequeno manual apresentava receitas tiradas de monografias de outros autores estrangeiros. Não se consegue perceber se teve alguma relação à prática comum no Museu, nem a documentação consultada até ao momento nos elucida se o seu autor teria alguma experiência na área.

A trágica figura de Adolfo César de Medeiros Greno (1842-1901), antigo aluno na Academia e bolseiro problemático em Paris, onde esteve durante 10 anos, apresenta um requerimento para ser admitido como restaurador do Museu em 1889³⁶. A sua ligação com Professor António José Nunes Júnior (SOROMENHO

1967: 44) talvez explique a sua nomeação para este cargo. Entre os vários quadros tratados por si, encontramos um trabalho, reputado como de grande qualidade, realizado sobre um quadro não identificado do Museu proveniente da Igreja de S. Roque (PEREIRA 1904-1915: 844).

José de Sousa Moura Girão (1840-1916) foi restaurador do Museu durante 36 anos (PAMPLONA 1943: 142). Este antigo aluno de Lupi e Anunciação, membro do Grupo do Leão, ficou conhecido pela sua pintura de animais (CORREA 1983). As descrições do seu ateliê no Museu de 1907 são lamentáveis, sendo reportadas as paredes enegrecidas e os buracos no teto do seguinte modo «Não é o atelier de um artista, é a cela de um presidiário»³⁷. Antes da sua morte o seu lugar foi extinto, sendo o artista socorrido por uma pensão temporária criada pela Sociedade Nacional de Belas Artes, acabando por morrer na miséria³⁸.

O último grande nome nesta lista é o de Luciano Freire (1868-1935). Com este restaurador vimos mudar o panorama do Restauro em Portugal, marcando-se a passagem para o século XX. Para além deste extraordinário desempenho, foi Académico, Professor de Desenho de Figura, Modelação e Ornato, interinamente entre 1896 e 1904 quando passou a definitivo, foi também Diretor do Museu Nacional dos Coches, entre tantos outros cargos e funções por si desempenhados.

Na última década do século XIX começou a desenvolver os seus primeiros trabalhos na área do Restauro, primeiro em alguns quadros do Museu, onde conseguiu resultados surpreendentes e, mais tarde, na Biblioteca Nacional.

Com a reforma da Academia em 1901 foi determinada a responsabilidade da Academia pelo

30. A.N.B.A., 2-A-SEC.091, n.º 12.

31. A.N.B.A., 1-B-SEC.050, *Correspondencia com Diversos*, Vol III, 26 de agosto de 1874 e A.N.B.A., 2-A-SEC.096, n.º 708, 27 de agosto de 1874.

32. A.N.B.A., 2-A-SEC.096, n.º 812, 2 de novembro de 1875 e A.N.B.A., 1-B-SEC.050, 21 de novembro de 1875.

33. A.N.B.A., 1-B-SEC.049, *Correspondencia com Diversos*, Vol II, 21 de janeiro de 1880, A.N.B.A., 2-A-SEC.096, n.º 1103, 21 de janeiro e A.N.B.A., 3-B-SEC.217, 28 de janeiro de 1880.

34. A.N.B.A., 2-A-SEC.094, *Livro de Registo de Documentos Expedidos da Secretaria da Instrução Publica*, [8-4-1870 a 23-7-1890], n.º 285, 6 de maio de 1881.

35. A.N.B.A., 3-A-SEC.172, *Correspondencia Entrada – Vários*, Vol I, [1831(?) a 16-12-1893], 27 de março e 26 de abril de 1883 e A.N.B.A., 2-A-SEC.096, n.º 1374.

36. A.N.B.A., 2-A-SEC.094, n.º 605.

37. «O Pintor Girão». *Ilustração Portuguesa*. n.º 58 (8 de abril de 1907) 425-429.

38. «O Pintor Girão». *Ilustração Portuguesa*. II série, n.º 560 (13 de novembro de 1916) 396.

«enriquecimento e boa conservação do Museu Nacional»³⁹. No entanto, apenas em 1903 no âmbito da primeira visita ao Museu da comissão encarregada, se realizou um diagnóstico do estado de conservação dos quadros, identificando-se as necessidades de intervenção mais urgentes⁴⁰. Estes trabalhos foram iniciados por Luciano Freire, sendo mais tarde suspensos pelo Diretor do Museu, Carlos Reis⁴¹. Apesar disso ainda foi paga a «beneficiação» de duas portas de um tríptico do Museu em 1905, referindo-se a demora da conclusão deste trabalho⁴². A correspondência de um funcionário do Museu na altura, José de Queiroz, indica a suspensão destes trabalhos em 1906 por João Franco, então dirigente do Governo (LEANDRO 2008: 165).

A degradação cada vez maior das pinturas levou os académicos a começarem a discutir esta problemática com mais intensidade, num processo que se pautou pelo desentendimento com o Museu. Sobre este assunto e a instituição da Comissão de Beneficiação

de Pintura dos Séculos XV e XVI, também já demos o nosso contributo noutras publicações (ALVES 2011: 343-350) (ALVES 2013). No entanto, não queremos deixar de exaltar a qualidade dos pareceres de Luciano Freire, especialmente ao serem comparados com os pouco desenvolvidos pelos seus antecessores. Nesta documentação destaca-se a visão inovadora deste restaurador⁴³, pautada pelo respeito pela obra de arte e as marcas da passagem do tempo sobre ela, perfeitamente enquadrada nas metodologias de intervenção então voga na Europa (MARTINEZ JUSTICIA 2001).

Não nos vamos alongar sobre esta figura fundamental devido à especificidade dos seus trabalhos e princípios éticos, bem como o facto das suas principais intervenções se terem desenvolvido depois da extinção da Academia, com algumas exceções importantes onde se encontra o tratamento dos Painéis de São Vicente, com o apoio de José de Figueiredo e dos trabalhos desenvolvidos na referida Comissão.

CONCLUSÃO

Durante este período conseguimos identificar as variações e evoluções nas técnicas e princípios de intervenção refletindo o próprio desenvolvimento da disciplina do Restauro a nível europeu.

De facto, os trabalhos e princípios realizados nos outros países não eram desconhecidos aos nossos mestres e isso encontra-se bem evidente na consulta da documentação ainda hoje existente das sessões e correspondência desta instituição.

O estudo aprofundado destes trabalhos permite-nos analisar e compreender a influência das principais correntes do restauro de pintura em Portugal, evidenciando-se um acompanhamento, muitas vezes um pouco desfasado no tempo, mas noutras, bastante

atualizado sobre os principais tratados, procedimentos e produtos utilizados fora do país.

Partindo do restauro mimético, onde a importância da imagem ultrapassava a questão do respeito pelos materiais originais e da discernibilidade da nova intervenção, encontramos discussões sobre se determinadas pinturas deveriam ser restauradas ou conservadas, sobre a profundidade da limpeza, a remoção de vernizes e repintes anteriores, até se chegar a uma visão mais esclarecida e cautelosa, onde imperava o respeito pelo original. Os procedimentos utilizados nunca deveriam pôr em causa a obra de arte e as novas intervenções eram assumidas como tal, através da realização de preenchimentos de lacunas respeitadores dos seus limites e da policromia original.

39. *Collecção Official da Legislação Portuguesa, Anno de 1900*, Imprensa Nacional, Lisboa 1901, p. 890.

40. A.N.B.A., 1-A-SEC.019, janeiro de 1903.

41. A.N.B.A., 1-C-SEC.058, Ministério do Reino, Correspondência Entrada, Anos 1903-1909, 22 de outubro de 1905.

42. A.N.B.A., 1-A-SEC.019, *Comissão Executiva – Atas, Livro 1.º*, [8 abr. 1902 a 5 jun. 1911], n.º 48/47, pp. 51v-52.

43. A.N.B.A., 1-A-SEC.018, *Atas Academia*, [1883-1910], 12 jun. 1909.

Inicialmente sob a responsabilidade dos professores e artistas agregados da Academia, a partir do meio do século estas atribuições foram também dadas a pessoas exteriores. Embora a maioria tivesse frequentado os seus cursos, encontramos alguns nomes de estrangeiros,

entre um grande rol de portugueses, cuja memória se encontra esquecida tornando complicado encontrar referências aos seus nomes e trabalhos no restauro ou mesmo na pintura.

AGRADECIMENTO

A autora deste texto deixa aqui um agradecimento ao Professor Doutor Fernando António Batista Pereira, à Marta Costa Frade e ao Ricardo Mendonça pelo seu apoio e partilha de documentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A., C. – «Joaquim Gregório Nunes Prieto». *O Occidente*. Lisboa. Vol. XXXI, n.º 1060 (10 de junho de 1908) 127-128 e n.º 1064 (20 de julho de 1908) 159.
- ALDEMIRA, Luiz Varela – *Um Ano Trágico: Lisboa em 1836: A propósito do Centenário da Academia de Belas Artes: Impressões, Comentários, Documentos*. Lisboa: La Bécarré, 1937.
- ALVES, Alice Nogueira – “A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal – Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1.ª República (26 de maio de 1911)”. ed. José Delgado Rodrigues e Sílvia S. M. Pereira. *Atas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 343-350.
- ____ – *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2013.
- ____ – «O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca». *Arte e Teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – CIEBA, n.º 16-17 (2013/14) 97-105.
- CORRÊA, Manuel Nunes – *Moura Girão 1849-1916*. Lisboa: edição do autor, 1983.
- LEANDRO, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vascelos (1849-1936), Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*. Lisboa: Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008 [policopiada].
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira – “João António Gomes, Pintor-Restaurador”. *Portúcale*. n.º 82 (julho 1941) 134-142.
- MACEDO, Diogo de – *Acadêmicos e Românticos – A Fundação. Coleção Museum*. Lisboa: Bertrand, 1950.
- ____ – «Marciano Henriques da Silva». *Cadernos de Arte*. Lisboa: Tip. Excelsior. 4 (1951) 10-11.
- MACEDO, Manuel – *Restauro de Quadros e Gravuras*. Lisboa: David Corazzi, Editor, 1885.
- MARTINEZ JUSTICIA, M.º José – *Historia y Teoria de la Conservación y Restauración artística*. 2.ª edição. Madrid: Editorial Tecnos.
- PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Vol. IV, 2.ª ed., Barcelos: Livraria Civilização Editora, 1988, pp. 59-60.
- ____ – *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.
- PEREIRA, Esteves, RODRIGUES, Guilherme (1904-1915) – *Dicionário Histórico, Chorographico, Heraldico, Biographico, Bibliographico, Numismatico e Artístico, Portugal*, vol. IV. Lisboa: João Romano Torres, Editor, 1904-1915.
- RIBEIRO, José Silvestre – *Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia*, vol. VI. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1876, p. 92-93.
- SOARES, C. M., RODRIGUES, R. M., CRUZ, A. J., RÊGO, C. – “Historical and material approach to the paintings at the Portugal National Library: contributions to the history of conservation and restoration of easel painting in the 19th century”. *International Journal of Heritage in the Digital Era*. 1 (2012), 283-288.

____ – «Conservação e destruição de pinturas dos conventos extintos em Portugal durante o século XIX». *ECR – Estudos de Conservação e Restauro*. Porto. 4 (2012) 231-248.

SOARES, Clara Moura, RODRIGUES, Rute Massano – “A salvaguarda do património histórico-artístico na regência de D. Pedro IV: a consciência patrimonial no contexto das guerras liberais”. *Atas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, pp. 351-358.

SOROMENHO, Paulo Caratão – “O pintor lisboeta António Manuel da Fonseca”. *Olisipo – Boletim do Grupo de Amigos de Lisboa*. Lisboa, n.º 117/118, Ano XXX (janeiro/abril 1967) p. 28.

TELLES, Liberato – *Mosteiro e igreja da Madre de Deus*. Lisboa: Imp. Moderna, 1899.

XAVIER, Hugo (2013) – *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013.

Anexo 6

ALVES, Alice Nogueira, «O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca», in *Revista Arte e Teoria*, n.º 16, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – CIEBA, 2015, pp. 97-105.

<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/18358>

O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca.¹

Segundo dados recentemente divulgados,² a vontade de se formar um Museu Nacional de Belas Artes, com os objectos provenientes dos extintos conventos em consequência da Lei de Extinção das Ordens Religiosas de Maio de 1834, deve-se a D. Pedro IV. É neste contexto que se explica a recolha das pinturas no antigo Convento de S. Francisco, onde se encontrava na altura o Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos,³ sendo então ali arrecadados cerca 2 650 quadros.⁴ Para levar a cabo este intento, quando se começaram a trabalhar as bases para a formação da Academia, foi prevista a instituição de uma Comissão encarregada de realizar esta selecção, da qual fazia parte, juntamente com outras personalidades importantes, António Manuel da Fonseca.⁵

Em 1835, André Monteiro da Cruz (1770-1851), responsável pelo restauro de várias pinturas,⁶ foi também encarregue de classificar as pinturas existentes no depósito através de critérios estéticos, com uma breve referência ao seu estado de conservação,⁷ sendo as suas principais preocupações as medidas de segurança e de boa arrecadação das peças, algumas delas bastante danificadas quando entraram no Depósito.⁸ Quando instituída a Academia, ocupou o lugar de Professor de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais, ficando encarregado do restauro das pinturas do Depósito até Fevereiro de 1839, quando foi pedida a transferência dessa responsabilidade para uma Comissão encarregada de avaliar os quadros.⁹

¹ A autora agradece ao Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira e ao Presidente da Academia Nacional de Belas Artes António Valdemar pelo seu apoio.

² Estas informações foram publicadas em vários artigos por Clara Moura Soares e Rute Massano Rodrigues, em resultado do Projecto ENEIAS – *A Coleção de Pintura da Biblioteca Nacional de Portugal*.

³ SOARES, Clara Moura, RODRIGUES, Rute Massano, “A Criação de um Museu Nacional de Belas-Artes no Convento de S. Francisco – Um Desígnio de D. Pedro IV/ 1834”, *ARTIS – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, 2.ª série, n.º 1, Editora Caleidoscópio – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Maio de 2013, pp. 170-171.

⁴ O Depósito devia recolher Livros, Quadros, Estatuas, e quasquer preciosidades artísticas ou científicas. SOARES, Clara Moura, RODRIGUES, Rute Massano, “A salvaguarda do património histórico-artístico na regência de D. Pedro IV: a consciência patrimonial no contexto das guerras liberais”, *Actas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação*, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, pp. 352-358. Sobre os trabalhos desenvolvidos no âmbito do Depósito e da Biblioteca Nacional veja-se também: SOARES, C. M., RODRIGUES, R. M., CRUZ, A. J., RÉGO, C., “Historical and material approach to the paintings at the Portugal National Library: contributions to the history of conservation and restoration of easel painting in the 19th century”, in *International Journal of Heritage in the Digital Era*, n.º 1, 2012, pp. 283-288, e SOARES, C. M., RODRIGUES, R. M., CRUZ, A. J., RÉGO, C., “Conservação e destruição de pinturas dos conventos extintos em Portugal durante o século XIX”, in *ECR – Estudos de Conservação e Restauro*, n.º 4, 2012, pp. 231-248.

⁵ SOARES, Clara Moura, RODRIGUES, Rute Massano, “A Criação de um Museu...”, p. 171.

⁶ SOARES, Clara Moura, RODRIGUES, Rute Massano, “A salvaguarda...”, p. 357

⁷ MACEDO, Diogo de, *Académicos e Românticos – A Fundação, Coleção Museum*, 1.ª série, n.º 7, Lisboa, 1950, p. 6, e SOARES, Clara Moura, RODRIGUES, Rute Massano, “A salvaguarda...”, p. 354.

⁸ *Idem ibidem*.

⁹ Academia Nacional de Belas Artes (A.N.B.A.), 1-A-SEC.004, Academia das Bellas Artes de Lisboa, Registo dos Offícios da Academia dirigidos ao Governo nos anos de 1836 a 1840, n.º 11 de 1839, pp. 14-15. Este pedido foi aprovado pela Rainha no dia 19 desse mesmo mês. A.N.B.A., 1-A-SEC.005, Anos de 1836 a 1840, dos Decretos, Portarias e Offícios dirigidos à Academia, n.º 6 de 1839, pp. 3-4.

A colecção de pintura da Academia de Belas Artes

A primeira assembleia da Academia de Belas-Artes reuniu-se quinze dias depois do Decreto da sua criação de 25 de Outubro de 1836. As questões relacionadas com as pinturas existentes no Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos começaram a ser discutidas no início do mês de Dezembro, quando se referiu a necessidade de pedir ao seu encarregado, Nunes de Carvalho, uma lista dos quadros recolhidos.¹⁰

Provavelmente, esta iniciativa aparecia em continuidade da Comissão anteriormente referida para a selecção das melhores pinturas. Em resposta ao pedido apresentado pela Academia, um dia antes do fim desse ano a Rainha assinava uma Portaria ordenando ao Depósito a entrega de um arrolamento sobre os bens em sua posse, bem como dos existentes noutros distritos. A Academia podia então escolher os melhores exemplares, ficando também encarregada de os classificar e realizar um catálogo a partir dessa altura. Nesse dia era também determinado que o restauro destas pinturas ficaria a cargo dos artistas agregados.¹¹

Tendo em conta o facto de as duas instituições se localizarem no mesmo edifício, este processo foi de muito fácil resolução, sendo logo do dia 5 de Janeiro seguinte a primeira referência à entrega de quadros para classificação, retoque e cópia.¹² Num relatório de Castilho encontramos menção às pinturas que não foram escolhidas, ficando abandonadas num corredor, sendo então providenciado um modo de as conservar pendurando-as ao longo dos corredores do último piso do edifício.¹³

Num discurso efectuado no segundo aniversário da Academia, onde esteve presente D. Fernando II, referem-se os 540 quadros coligidos nessa altura. Nesta ocasião é também enaltecido o restauro de vinte pinturas realizado até essa data pelo artista agregado Norberto José Ribeiro,¹⁴ a quem nos referiremos em seguida.

No entanto, apesar das várias alusões encontradas ao restauro de pintura na Academia, este processo não teve o desenvolvimento esperado, devido à ordem do Governo para a realização do restauro/reparação de algumas salas do Palácio da Ajuda.¹⁵ Para este trabalho foram destacados vários artistas agregados de pintura, deixando de desempenhar a função do restauro de pintura que lhes fora atribuída.

¹⁰ A.N.B.A., 1-A-SEC.006, Actas de 1836 e 1837, n.º 9, pp. 41-42.

¹¹ A.N.B.A., 1-A-SEC.005, n.º 24 de 1836, pp. 15-16. Segundo Luís Varela Aldemira, a criação do lugar de artista agregado deveu-se a Francisco António da Silva Oeirense para "salvar" da miséria vários artistas da cidade. Como este posto não se encontrava nos Estatutos iniciais da Academia, nas primeiras sessões tentou-se encontrar ocupação para os quarenta e seis artistas deste grupo. ALDEMIRA, Luiz Varela, *Um Ano Trágico: Lisboa em 1836: A propósito do Centenário da Academia de Belas Artes: Impressões, Comentários, Documentos*, La Bécarre, Lisboa, 1937, pp. 203 e 214.

¹² A.N.B.A., 1-A-SEC.006, n.º 15, p. 66-67. No princípio de Fevereiro houve uma nova resolução académica para se pedirem também os livros relacionados com as Belas-Artes. *Idem*, n.º 21, p. 90.

¹³ CASTILHO, José Feliciano de, *Relatório acerca da Bibliotheca Nacional de Lisboa, e mais estabelecimentos annexos, dirigido ao Exm.º Sr. Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Reino*. No 1º de janeiro de 1844, Typographia Lusitana, Lisboa, 1844-1845, pp. 92-94, (<http://purl.pt/242>). Este assunto foi aprofundado por Clara Moura Soares no contexto das colecções de pintura existentes na Biblioteca Nacional de Portugal, como se poderá verificar nas referências anteriores.

¹⁴ A.N.B.A., 1-A-SEC.007, Actas de 1838 e 1839, n.º 112, pp. 161-179.

¹⁵ A.N.B.A., 1-A-SEC.005, n.º 58 de 1837, pp. 38-39.

¹⁶ A.N.B.A., 1-A-SEC.006, n.º 31, pp. 121 e 124.

Mais tarde, dado o estado calamitoso dos quadros, decidiu-se a favor do regresso de alguns para se dedicarem ao seu arranjo. A partir de 1842, uma portaria determinou que os lugares ocupados pelos artistas deixassem de ser renovados, verificando-se a diminuição significativa do seu número, colocando questões sobre quem empregar nesta tarefa. Entretanto, a preocupação académica relativamente à conservação dos quadros ainda existentes no depósito continuava. O próprio António Manuel da Fonseca chamou a atenção para a necessidade em se abster à venda de bens antes da avaliação por parte de especialistas quanto ao seu valor pictórico.¹⁶

A partir de 1837 começaram os pedidos do Ministério do Reino de inventários e avaliações das coleções, acompanhados de uma intensa troca de correspondência.¹⁷ Nesta documentação refletem-se as discussões ocorridas durante as sessões sobre a necessidade de se abrir uma galeria de exposição da coleção de pintura ao público, tornando-se urgentes os trabalhos de inventariação, avaliação e conservação.

O primeiro professor responsável - António Manuel da Fonseca

Não existem muitas referências à dedicação de António Manuel da Fonseca (1796-1890) ao Restauro de Pintura. Nas obras de carácter geral há informações mais genéricas comprovativas da necessidade de se realizar um estudo crítico aprofundado deste professor, formador de vários artistas importantes no contexto nacional,¹⁸ e da sua obra. Sem querer encetar esse projecto, gostávamos apenas de salientar as suas estadias em Itália, onde realizou a sua formação em Pintura Histórica. Depois de ter estado envolvido nos trabalhos preparatórios da Academia, a partir de 1836 ocupou o lugar de Professor de Pintura Histórica, onde permaneceu até 1863.¹⁹ Nas suas permanências fora do país, realizou várias cópias de grandes mestres, prática que prosseguiu ao longo da sua carreira, chegando mesmo a pedir uma licença em 1840 para ir terminar uma cópia da Transfiguração de Rafael, em Roma. Para além desta foi também importante a sua cópia da Comunhão de São Jerónimo de Domenico Zampieri (Domenichino),²⁰ entre outras, como as por si elencadas em 1835.²¹

No início da sua carreira, em 1822, António Manuel da Fonseca decorou as paredes do Palácio Quintela, que também restaurou em 1878, assinalando esse facto por baixo do seu auto-retrato presente numa das salas.²² A este propósito escreve Sousa Viterbo: Assim a obra que lhe despontara na manhã da sua mocidade rejuvenesceu-a elle ao calor do sol poente da sua velhice.²³

17 Esta informação encontra-se num pequeno caderno da autoria de Luciano Freire, com notas tomadas da documentação consultada na Academia acompanhadas de comentários seus. Direcção Geral do Património Cultural / Arquivo Técnico (D.G.P.C./A.T.), Efemérides Artísticas, 13 de Abril de 1869.

18 FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 2 vol, 3.ª edição, Bertrand Editora, Lisboa, 1990.

19 SOROMENHO, Paulo Caratão, "O pintor Lisboa António Manuel da Fonseca", in *Olisipo – Boletim do Grupo de Amigos de Lisboa*, n.º 117/118, Ano XXX, Janeiro/Abril, 1967, p. 28.

20 PEREIRA, João Manuel Esteves, RODRIGUES, Guilherme, *Portugal - Dicionario Historico, Chorographico, Heraldico, Biographico, Bibliographico, Numismatico e Artistico...*, vol. III, João Romano Torres, Lisboa, 1907, p. 509.

21 Explicação collectiva de quadros d'invenção e copias executados por Antonio Manoel da Fonseca, Lisbonense, Durante o progressivo curso dos seis estudos nas Academias de Roma, Lisboa, 1835. Veja-se também: LIMA, Henrique Ferreira, António Manuel da Fonseca, Litógrafo, Separata da revista MVSEV, vol. III, Circulo Dr. José de Figueiredo, Porto, 1944.

22 RACZYNSKI, Atanazy, *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*, Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris, 1847, p. 100, (<http://purl.pt/6391>).

23 VITERBO, Sousa, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, Lisboa, 1903, p. 69, (<http://purl.pt/6364/4/>).

Apesar da falta de dados publicados, ao consultarmos a documentação existente na Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa torna-se evidente o seu envolvimento no restauro da pintura antiga proveniente do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos, desde o primeiro momento. A posição de responsável era inerente ao seu lugar como Professor de Pintura Histórica. Para além desta função, são de notar as inúmeras entradas nas actas onde foi chamando a atenção para este aspecto e a necessidade de se tomarem determinadas medidas.

Uma das primeiras referências reporta-se ao ano de 1838, quando enviou uma representação ao Governo, queixando-se de uma resolução tomada pela Academia, na sua ausência, onde se passava a supervisão os artistas agregados a uma Comissão, indo contra os estatutos da Academia. O Vice Inspector viu-se então na obrigação de explicar a realidade dos factos. Para além da obrigação dos artistas agregados restaurarem as pinturas, como sugeria o primeiro, existiam mais ocupações da sua responsabilidade. Ficamos a saber por este documento que, na época, esta ocupação apenas se limitava a um deles. A tensão existente entre António Manuel da Fonseca e a Academia era então evidente, referindo o Vice Inspector a necessidade de se tirar da sua alçada a direcção dos artistas agregados.

Por entre as várias razões da discussão, era referida a importância dos restauros começarem a ser realizados por outros professores, resolução contra a qual António Manuel da Fonseca se tinha revoltado. Segundo este, os seus colegas não teriam a sua experiência, nem conheciam a pintura europeia como ele, devido às suas viagens.²⁴

A única referência directa encontrada a uma intervenção realizada pela sua mão, para além das pinturas do Palácio Quintela, é de Joaquim de Vasconcelos. Ao estudar a pintura *Nossa Senhora da Anunciação de Holbein*, o Moço,²⁵ relata os restauros realizados na Academia. Depois de ali entrar esta pintura foi sujeita a uma inspecção inicial realizada por António Manuel da Fonseca e outros professores, sendo depois objecto de uma intervenção de restauro realizada pelo primeiro: *Sendo encarregado o snr. Fonseca da restauração d'este quadro, começou-se por lhe tirar a capa de tinta preta que encobria o fundo original, e n'este, em poucas partes damnificado, se descobriu esta inscripção em letras d'oiro: - ecce ancilla dñi, fiat m Ecce ancilla dñi fiat mihi secundum verbū tuum, Luce I -. Depois fez-se o mesmo á tinta que recobria o manto, e achou-se este de côr azul, bastante deteriorado, é verdade, mas deixando ainda perceber distintamente o desenho original das pregas, as quaes, tratadas com o primor de tão insigne mestre, foram fiel e escrupulosamente seguidas pelo snr. Fonseca, que com a maior habilidade conservou e seguiu tambem o tom da tinta original em todas as partes onde elle se podia divisar. Mas esta restauração foi feita com o azul do ultramar que ainda não era conhecido no tempo de Raphael, e d'isso resulta certa differença de colorido, comparada esta com as outras côres azues d'aquella época. Julgamos dever deixar isto aqui observado, para que tal circumstancia não possa servir, como talvez já tem servido, para se duvidar da autenticidade do complexo.*²⁶

²⁴ Este argumento não teve grande força, pelo facto de a maioria dos quadros serem portugueses. A.N.B.A., 1-A-SEC.004, n.º 11 de 1838, pp. 15-19v.

²⁵ Actualmente esta pintura está atribuída a Cornelis van Cleve com a designação: Virgem da Anunciação.

²⁶ VASCONCELOS, Joaquim de, *Arte Religiosa em Portugal*, Emílio Biel & Cª Editores, Porto, 1914, (<http://purl.pt/411>). VASCONCELOS, Joaquim de, *Arte Religiosa em Portugal*, 2 vol., Vega, Lisboa, 1994, pp. 126-127.

O pintor que mais se destacou no restauro de pintura sob a sua orientação foi o referido Norberto José Ribeiro (1774-1844), artista agregado de 1.^a classe desde 1836.²⁷ Este antigo aluno de Cunha Taborda, depois de terminada a sua prestação nas obras da Ajuda, além de substituir o Professor de Pintura Histórica nas suas ausências, dedicou-se quase exclusivamente ao restauro da coleção de pintura.²⁸ O seu trabalho foi muito reconhecido no seio académico, acabando por ser eleito como Académico de Mérito em 26 de Agosto 1839, sendo enaltecido o seu trabalho nos [...] *magníficos quadros do nosso Gram / Gram-Vasco, parte dos quaes se acham ja por elle retocados e com tal perfeição, que parece haverem sahido recentemente da mão de seu author, cujo estylo e toque subtil he conservado inalteravelmente.*²⁹ Este tipo de louvor repetiu-se mais tarde, quando foi enviado um relatório em 1841, mencionando os seus trabalhos sobre as pinturas de Grão Vasco *sem a menor adulteração da sua originalidade.*³⁰

Por proposta de António Manuel da Fonseca, em 1844 foi instituída uma comissão para avaliar o estado dos quadros e propor o seu tratamento para poderem ser expostos na Galeria. Para este fim era necessário substituir Norberto, afastado por doença, sendo para isso escolhido Gregório Luís Maria Rato (1803/5-1864).³¹ Este artista agregado de 1.^a classe³² era filho e discípulo de outro artista agregado. Em 1845 também foi considerado como Académico de Mérito, devido à qualidade dos seus trabalhos.³³ Devemos ainda referenciar Joaquim Gregório da Silva e o António da Costa Oliveira, ambos considerados como alunos de Norberto.³⁴

Depois da proibição de se substituírem os artistas agregados, começaram a ser contratadas pessoas de fora para o desempenho desta função. A primeira referência aparece em 1852, ao ser aceite a pretensão de José Inácio de Basto (?-1856) para ocupar este lugar.³⁵ Em sequência da morte deste restaurador, em Julho de 1857, foi apresentada uma proposta por João António Gomes (?). Desta vez, a Academia respondeu negativamente dizendo que o seu trabalho estaria dependente de um subsídio anual do Governo, dada a falta de verbas da instituição.³⁶

Em 1859 encontramos mencionado António Caetano da Silva (?), responsável pelo tratamento de uns quadros da Rainha. O seu trabalho levantou uma discussão no seio académico, defendendo o Director o restauro das lacunas pictóricas. A falta de consenso sobre esta questão resultou numa análise e descrição do estado de conservação inicial, devendo este entretanto prosseguir os trabalhos de limpeza e envernizamento.³⁷

Provavelmente devido a esta escassez de artistas agregados e à necessidade de se continuar a prover o restauro dos quadros da coleção da Academia, em 1862 foi pedida uma verba de 400\$000 para este propósito. Apesar disso, no fim do ano seguinte, discutia-se hipótese de se venderem quadros de menor importância para se financiarem os restauros

²⁷ RIBEIRO, José Silvestre, *Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia*, vol. VI, *Typographia da Academia Real das Sciencias*, Lisboa, 1876, p. 92.

²⁸ MACEDO, Diogo de, *Académicos...*, p. 8.

²⁹ A.N.B.A., 1-A-SEC.004, n.º 39 de 1839, pp. 47-48.

³⁰ A.N.B.A., 1-A-SEC.002, Annos de 1841 a 1844, Registo das Propostas e Officios da Academia dirigidos ao Governo, n.º 34, 23 de Dezembro de 1841, pp. 74-89.

³¹ A.N.B.A., 1-A-SEC.009, Actas da Academia de B. Artes de Lisboa, 1844 a 1850, n.º 227, 12 de Abril de 1844.

³² RIBEIRO, José Silvestre, *Historia dos estabelecimentos...*, p. 92.

³³ D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 6 de Agosto de 1845.

³⁴ A.N.B.A. 1-A-SEC.003, Annos de 1845 a 1850, Registo das Propostas e Officios da Academia dirigidos ao Governo, 17 de Fevereiro de 1845, pp.1v-3v.

³⁵ D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 6 de Fevereiro de 1852.

³⁶ *Idem*, n.º 562, 21 de Outubro de 1862.

³⁷ A.N.B.A., 1-A-SEC.011, n.º 482, 28 de Abril de 1859

das pinturas de maior valor.³⁸

Não podemos deixar de mencionar Francisco António da Silva Oeirense (1797-?) ligado à fundação da Academia como vimos, inicialmente como artista agregado, pensionista viajante da aula de Cunhos e Medalhas,³⁹ posteriormente como Académico de Mérito,⁴⁰ a quem foi pedido o tratamento dos quadros da Academia em 1863,⁴¹ com a condição de retocar apenas...as faltas que tivessem e cobrindo-as com côres análogas aos tons geraes dos quadros...como nos conta Luciano Freire.⁴²

Nesse mesmo ano António Manuel da Fonseca terminou as suas funções como professor, continuando o seu papel de Académico. Foi nesse contexto que pediu a instituição de uma comissão para se controlarem os restauros da colecção de pintura, provavelmente com o objectivo de continuar a exercer alguma influência nesta área.⁴³

Discussões de Critérios

Existem algumas referências polémicas na documentação às intervenções realizadas no período em análise. A primeira das quais, datada de Maio de 1849, relata o conflito gerado entre este António Manuel da Fonseca e António da Costa Oliveira (?). Este artista agregado negou-se a adicionar uns acessórios num dos quadros do convento de Tomar, tendo sido considerado como insubordinado num acto de teimosia ou lovavel propósito, como comentou mais tarde Luciano Freire.⁴⁴ Esta questão foi participada às autoridades superiores, acabando com o pedido de demissão do Vice Inspector da Academia, reflectindo bem a importância da celeuma no contexto académico.

Dez anos mais tarde surge um novo debate. Discutia-se então o modo como intervir numa pintura de Vieira Lusitano.⁴⁵ Deveriam preencher-se as lacunas? Quem poderia supervisionar estes trabalhos e quem os realizaria?

*[...] o S.or Fonceca [sic] opinou que, os quadros que existem na Academia deviam e podiam ser restaurados pelo mesmo modo que se tem praticado nas galerias estrangeiras, e pela maneira que o tem tratado varios autores em seus escriptos; julgando que, os quadros de que se trata, era facil de restauro pelas suas fórmás simpleses, grandiosas e nenhum empasto de tinta.*⁴⁶

Para Metrass os quadros não deveriam ser restaurados, mas antes conservados, colocando-se numa linha teórica então em desenvolvimento na Europa.

³⁸ D.G.P.C./A.T., Efemérides Artísticas, 4 de Dezembro de 1863.

³⁹ RIBEIRO, José Silvestre, Historia dos estabelecimentos..., p. 93.

⁴⁰ PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 2.^a ed., Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988, vol IV, pp. 233-234.

⁴¹ D.G.P.C./A.T., Efemérides Artísticas, 30 de Outubro de 1866.

⁴² O autor lamenta ainda não terem sido definidos os critérios da limpeza. Idem, 4 de Março de 1863.

⁴³ A.N.B.A., 1-B-SEC.048, Correspondencia com Diversos, Vol. I, Junho de 1863.

⁴⁴ D.G.P.C./A.T., Efemérides Artísticas, 4 de Maio de 1849.

⁴⁵ Este assunto encontra-se referido em NETO, Maria João Baptista, "A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora – Contributo para o estudo e salvaguarda da pintura gothica em Portugal", *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 2, Braga, 2003, pp. 219-260.

⁴⁶ A.N.B.A., 1-A-SEC.011, Actas da Academia de B. Artes de Lisboa, 1857 a 1862, n.º 484, 16 de Maio de 1859. NETO, Maria João, "A propósito...", p. 239.

Por outro lado, deve ser salientada a referência aos tratados de vários autores. Provavelmente uma das delas poderá ter sido a *Arte de la Restauracion, Observaciones relativas á la restauracion de quadros*,⁴⁷ publicado em 1853 por D. Vicente Poleró Y Toledo. Este autor pertencia à oficina de Restauo do Real Museo de pinturas e y escultura de S. M., actual Museu do Prado, em Madrid. Esta hipótese pode ser levantada pela presença desta obra na Biblioteca da actual Academia Nacional de Belas-Artes. Apesar destas discussões, a sua responsabilidade pela colecção de pintura manteve-se. A 30 de Maio de 1859 foi eleito presidente para a Comissão de Pintura, sendo uma das suas funções *Promover e inspeccionar a restauração e conservação de todos os quadros possuidos pela Academia*.⁴⁸ Nos anos de 1862 e 1863, encontramos comentários demonstrativos da necessidade de se respeitar o autor original, preenchendo-se as lacunas em tons “análogos” aos gerais.⁴⁹ Noutra ocasião era sublinhada a imperiosidade de se limitarem as intervenções sobre os quadros apenas ao necessário, evitando-se a adulteração na sua originalidade.⁵⁰ Estas considerações punham-se na linha dos comentários de Metrass anteriormente referidos.

Quando a Galeria abriu ao público em 1868, o Marquês de Sousa Holstein,⁵¹ referia o débil estado de conservação em que as pinturas se encontravam, tecendo algumas considerações sobre o modo como se deveria processar a sua intervenção.

*Quando o estrago produzido no quadro destrua completamente a tinta primitiva, um restauro consciencioso torna-se impossível: restaurar um quadro n'estes casos seria fazel-o de novo. Quando porém o estrago é sómente superficial, facil é, sem alterar a originalidade da pintura, restituir-lhe a apparencia que devêra ter. N'uma collecção publica é indispensavel sempre seguir esta norma. É faltar á verdade querer suprir com pintura nova ou composiçõ da lavra do restaurador as partes do quadro que soffreram estragos irreparaveis. Na collecção nacional ha exemplos de um e outro caso, e se todos os esforços devem ser empregados para se conseguir que os quadros susceptiveis de reparação sejam convenientemente restaurados, é mister desde já estabelecer o principio que serão respeitadas as ruinas das pinturas que fõra profanação querer executar de novo. Até hoje, e nos poucos quadros em que se tem tocado, é esta a regra seguida.*⁵²

Aparentemente, o Marquês partilhava as ideias de Metrass, indo contra o que nos parece ser a prática comum na Academia na altura e se reflecte na discussão entre António Manuel da Fonseca e o artista agregado, referida anteriormente.

Será esta informação demonstrativa de uma mudança no padrão de intervenção sobre a pintura, passando-se de uma atitude de restauro da forma original para a conservação do existente, ou, por outro lado indicará a diferença entre a prática e a teoria considerada como mais correcta?

⁴⁷ TOLEDO, D. Vicente Poleró Y, *Arte de la Restauracion, Observaciones relativas á la restauracion de quadros*, imprensa a cargo de M. A. Gil, Madrid, 1853.

⁴⁸ A.N.B.A., 1-A-SEC.011, n.º 486, 30 de Maio de 1959.

⁴⁹ *Idem*, n.º 564, 5 de Novembro de 1862.

⁵⁰ A.N.B.A., 1-A-SEC.016, Actas, Academia Real das Bellas Artes, 1863-1868, s.n., 3 de Março de 1863.

⁵¹ Catalogo Provisorio da Galeria Nacional de Pintura, Academia Real das Bellas Artes, Lisboa, 1868.

⁵² *Idem*, pp. 17-18.

⁵³ MACEDO, Manuel de, *Restauração de Quadros e Gravuras*, Bibliotheca do povo e das escolas. Serie 14, ed. David Corazzi, Lisboa, 1885.

⁵⁴ ALVES, Luísa Maria, “Do Empirismo à Ciência. Um Olhar sobre o Percurso da Conservação em Portugal do Século XIX à Actualidade”, in *Conservação & Restauro*, Cadernos, ano 4, n.º 3, Instituto Português de Conservação e Restauro, s.l., 2005, pp. 12-21. RODRIGUES, Paulo Simões, “Da História da Conservação e Restauro:

No ano a seguir à abertura do Museu Nacional das Belas Artes, 1885, foi publicado um manual redigido por Manuel de Macedo, nessa altura Conservador deste Museu, intitulado *Restauração de Quadros e Gravuras*.⁵³ Já vários autores se debruçaram sobre este manual,⁵⁴ identificando-o como uma súmula do então praticado em Portugal. No entanto, antes de partir para este tipo de assumpção, julgamos indispensável uma identificação das fontes de referência do seu autor, procurando perceber as suas influências estrangeiras e nacionais.

Levando o leitor pelos princípios de intervenções mais correctos e informados sobre a totalidade da obra, Manuel de Macedo discriminou os métodos mais aconselháveis para se realizarem as diferentes operações de uma intervenção, desde a limpeza até à transposição de suporte. No entanto, apesar desta descrição minuciosa e do carácter científico dado, acabamos por encontrar a mesma tendência da época. O retoque ilusionista ou, como normalmente é designado, o restauro mimético. Tudo devia ser realizado de modo não perceptível. Antes de se iniciar o retoque devia-se ter *...a certeza de se poder imitar com, rigorosa exactidão o estylo, o colorido, o toque, do pintor...*⁵⁵ Quando as lacunas fossem de maiores dimensões, faltando motivos formais:

*O restaurador exercitar se-ha assiduamente, nas galerias de quadros, a copiar com franqueza e toque seguro fragmentos das obras dos mestres, escolhendo de preferencia os mais característicos e significativos da maneira de pintar de cada um d'elles. Reunirá assim, por fim de tempos, outros tantos elementos de consulta, cuja utilidade verá quotidianamente justificada durante o exercicio das suas funcções artisticas.*⁵⁶

Neste conselho, ultrapassava-se o descrito anteriormente pelo Marquês de Sousa e Holstein, voltando-se à prática defendida por António Manuel da Fonseca. Apesar das referidas discussões entre Restauro e Conservação, o objectivo final prendia-se sempre com a restituição da leitura integral da pintura, de um modo não discernível, nem para o olho mais bem treinado. Se analisarmos a introdução do livro, *Arte de la Restauracion* mencionado anteriormente, veremos que o objectivo deste tipo de procedimento seria recuperar a imagem, para não se perderem as obras dos grandes mestres constituintes do grande livro da História do Homem e da Arte ao longo dos séculos. Para isso, mais uma vez o restaurador deveria ter... *Conocimientos mas que generales del dibujo y de la miscion de los colores; un estudio concienzudo de las escuelas y un ejercicio de largos años en la reparacion de pinturas.*⁵⁷

vação e Restauro, s.l., 2005, pp. 12-21. RODRIGUES, Paulo Simões, "Da História da Conservação e Restauro: Das Origens ao Portugal Oitocentista", dir. Ana Isabel Seruya e Mário Pereira, 40 anos do Instituto José de Figueiredo, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa, 2007, pp. 17-39. ANTUNES, Vanessa Henriques, *Reintegração cromática em pintura de cavalete: de efeito visual a critério científico*. Apontamentos do caso português", *Ge-conservación*, n.º 0, www.revista.ge-iic.com, 2009, pp. 63-78. BRAGA, Ana Teresa, *"A evolução dos critérios de intervenção de restauro de obras de arte sacra em Portugal"*, *Prorestauro.com - O Portal de Conservação e Restauro*, (http://www.prorestauro.com/index2.php?option=content&do_pdf=1&id=144). REIS, Ana Teresa Moreira Braga Teves, *"Alterações Iconográficas e Temáticas em Pinturas e Escultura Sacra"*, *Artis, Revista do Instituto de História d Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 7-8, Braga, 2009, pp. 479-518, entre outros.

⁵⁵ MACEDO, Manuel de, *Restauração...*, p. 38.

⁵⁶ *Idem*, p. 39.

⁵⁷ TOLEDO, D. Vicente Poleró Y, *Arte de la Restauracion...*, pp. VII-XIV.

⁵⁸ A.N.B.A., 1-A-SEC.003, Anos de 1845 a 1850, Registo das Propostas e Offícios da Academia dirigidos ao Governo, n.º 11 p.134-137v.

*Estes conselhos são também interessantes se os relacionarmos com o mencionado conhecimento dos grandes mestres, bem como com a intensa actividade de António Manuel da Fonseca na cópia de pinturas, na qual, contam as diversas fontes consultadas, se tornou um exímio executante, o que o tornaria um excelente restaurador, segundo estes critérios. Esta prática também era também seguida pelos artistas agregados, fazendo parte das suas atribuições académicas.*⁵⁸

Deve também ser destacado outro ponto importante, relacionado com a prática do restauro de pintura dos bolseiros que iam para Itália. Embora não tenhamos encontrado referência directa a esse aspecto relativamente ao professor aqui estudado, existem registos dessa natureza relativamente a outros pintores da época.

Anexo 7

ALVES, Alice Nogueira, «A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)», ed. José Delgado Rodrigues e Sílvia S. M. Pereira, *Actas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação*, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, pp. 343- 350.

A autonomia do restauro da pintura em Portugal – Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)

Alice Nogueira Alves

Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, alicenalves@gmail.com

RESUMO: A Comissão de Beneficiação da Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI ganhou especial relevância nas novas diretrizes republicanas relacionadas com a reorganização dos serviços artísticos em 1911. Para o entendimento dos seus objetivos e dos trabalhos efetuados são essenciais o conhecimento e a compreensão das relações com o Museu Nacional de Arte Antiga, tendo em conta os diferentes intervenientes no processo, concluindo-se o seu papel fundamental na execução prática dos ditames da nova conceção da política museológica portuguesa.

SUMMARY: The Commission for Rehabilitation of Portuguese Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries earned particular relevance in the new republican guidelines related to the reorganization of artistic services in 1911. To understand its purposes and its performed work it is essential to have some knowledge of the relationship of the Commission with the National Museum of Ancient Art, bearing in mind the importance of the different actors in this process. The fundamental role of the Commission concludes itself in the practical implementation of precepts dictated by the new conception of the Portuguese museological policy.

PALAVRAS-CHAVE: Restauro, Beneficiação, Pintura, Comissão, Academia

COMISSÃO DE BENEFICIAÇÃO DA PINTURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XV E XVI

A 26 de Maio de 1911 a nova legislação republicana dedicada à Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos das Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto, deu autonomia à Comissão de Beneficiação da Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI, recentemente instituída a 15 de Abril de 1910 para se encarregar de inventariar, tratar e expor a pintura antiga até ao final dos seus trabalhos [21, p. 2247].

Este acontecimento não foi fortuito, pois todas as fases de preparação para a organização desta Comissão, predispunham a esta continuidade no novo regime político. Entre os intervenientes principais estavam nomes sonantes, tais como os de José de Figueiredo e Luciano Freire, comumente identificados como os grandes autores da nova organização dos serviços artísticos. A ligação entre estes dois homens, existente desde a intervenção nos Painéis de São Vicente e prolongada após o início da direção do primeiro no Museu Nacional de Arte Antiga, é um dado fundamental para o aprofundamento da questão.

Neste texto propomos a realização de uma resenha da informação publicada por vários autores, tentando definir mais especificamente quais as implicações práticas da importância do restauro da pintura no contexto político da primeira República.

De facto, ao analisarmos a legislação e o próprio decorrer dos acontecimentos no período

posterior a 1910, verificamos o papel importantíssimo atribuídos às novas instituições museológicas [28], de onde se vem caminhando para a dedução da existência de uma forte ligação entre a permanência da Comissão e a direção do Museu Nacional de Arte Antiga por parte de José de Figueiredo.

Apesar destas relações, não deve deixar de ser salientado o aspeto inovador da autonomia dada à inventariação, tratamento e exposição de pintura anterior ao século XVII, facultando-se independência a procedimentos até aí secundarizados nas instituições estatais. Este processo acompanhou a visão reformadora de Luciano Freire no modo de intervir conscienciosamente sobre pintura. Enquadrado numa corrente internacional muito distante da portuguesa, este pintor-restaurador procurou a obra-prima do autor original, contribuindo para o enriquecimento da História da Arte em Portugal [9, 10, 14, 15, 17, 27, 29, 36].

Antecedentes da Comissão

Não podemos desligar da instituição da *Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal*, no seio da Academia Real de Belas Artes, a figura proeminente de Ramalho Ortigão, sobre quem realizámos um estudo aprofundado noutra ocasião [1]. O escritor não se dedicou apenas à proteção dos nossos monumentos nacionais relativos ao património edificado, mas desempenhou também um papel fundamental na defesa e instituição desta Comissão com o objetivo de estudar e recuperar uma coleção nacional de pintura abandonada e esquecida um pouco por todo o país.

Esta problemática iniciara-se a partir de 1836, com a passagem das coleções para a posse da Academia Real de Belas Artes. Embora de uma forma subliminar no início, quando a sua função se prendia, sobretudo, com o seu usufruto e estudo pelos jovens, rapidamente se evidenciou a necessidade do arrolamento do conjunto, de forma a serem conhecidos os elementos presentes e se poderem criar estratégias para a sua posterior exibição num Museu Nacional, que apenas veio a acontecer definitivamente a partir de 1884, com a fundação do novo Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia.

Entretanto, já vários autores nacionais e estrangeiros se tinham dedicado a esta coleção, dos quais podemos destacar Raczyński, crítico severo do estado de abandono das nossas coleções e das más intervenções de restauro então realizadas, sendo pouco ou nada respeitada a feição do artista original.

Com a instituição da Galeria de Pintura da Academia surgiram mais chamadas de atenção da necessidade de um arrolamento geral da pintura portuguesa. Segundo um dos seus principais instigadores, o Marquês de Sousa e Holstein, então vice inspetor da Academia Real das Belas Artes, era necessário um estudo comparativo das obras espalhadas pelo país permitindo uma leitura global do conjunto. O Marquês tentava então seguir os passos de Robinson, a quem atribuía a ideia da existência de uma escola portuguesa de pintura gótica os séculos XV e XVI [11, 30].

No novo Museu os problemas de conservação das pinturas continuaram a manifestar-se, devido à inexistência de um espaço com condições apropriadas à manutenção de objetos desta natureza, como podemos ler em várias referências existentes nas atas da Academia, até à publicação do seu decreto de reforma em 1901. Neste documento legal tentavam resolver-se as discussões entre a Academia e o então Diretor do Museu, sobre a disposição das coleções e o seu estado de conservação, instituindo-se como uma função da Academia *Empregar os meios necessários para o enriquecimento e boa conservação do Museu*

Nacional [3, 12, p. 890, 25, p. 150]. Depois da regulamentação desta lei em 1903, escolheu-se Luciano Freire para a intervenção em quadros cujo estado de conservação se considerasse em maior risco, sendo uma das suas primeiras prestações oficiais na área [26, 27, pp.77-86, 33]. Este processo transitório, limitado a um pequeno número de intervenções, não teve grandes resultados práticos, apenas se voltando a encontrar referências específicas ao restauro de pintura alguns anos mais tarde. A exigência do novo diretor, Carlos Reis, dos quadros serem tratados no Museu, evitando a sua transferência para a oficina da Academia, onde mais tarde se veio instituir a Comissão agora em estudo, foi também um travão para o desenvolvimento destes trabalhos.

Gradualmente este assunto foi passando ao domínio público, como se pode ver nas páginas do *Diário de Notícias*, por exemplo [19, 35], tornando-se essencial encontrar uma solução prática para a resolução destes problemas no seio académico, onde se encontra o papel ativo do referido Ramalho Ortigão, na altura também vogal do Conselho Superior de Instrução Pública. A sua visão prática dos assuntos permitiu iniciar a discussão sobre as várias necessidades, sugerindo como responsável pela beneficiação dos quadros o pintor Luciano Freire, que recentemente mostrara as suas capacidades na intervenção realizada nos Painéis de S. Vicente. Mais uma vez se sublinha a ligação entre estes acontecimentos como já foi frisado por vários autores [27, 34].

Neste contexto foi então escrita uma representação ao Ministro do Reino apelando à necessidade de se adaptarem procedimentos relativamente à climatização das salas do Museu Nacional, onde o excessivo calor punha em risco o estado de conservação das pinturas e de se adotarem um conjunto de precauções na construção do novo complemento ao edifício com condições ambientais estáveis. Era também feita referência a aspetos mais abrangentes tais como ao tratamento dos quadros do Museu e outros existentes por todo o país, sendo então especificados os diversos procedimentos a seguir [1, pp. 553-556, 7, pp. 1-12, 17, pp.466-468, 34, pp. 256-258], ao levantamento fotográfico das coleções portuguesas e dos seus tratamentos, à inventariação geral dos quadros existentes, incluindo os pertencentes a particulares, à necessidade da realização de uma exposição em Lisboa e da publicação do respetivo catálogo e, por fim, à compilação em português de estudos e monografias dedicados ao assunto. Para o desempenho destes trabalhos, a Academia previu o período de três anos, com uma verba de 6 000 000 reis.

Estas previsões ficaram longe da realidade, prolongando-se os tratamentos de pintura por um longo período depois desta proposta, acabando por apenas ser realizada a grande exposição no contexto político do Estado Novo, com a grande mostra dos *Primitivos Portugueses*, enquadrada nas comemorações do Duplo Centenário da Fundação e Restauração da Nacionalidade em 1940, mantendo-se a exaltação dos valores nacionalistas defendidos por Ramalho. Apesar desta ligação, nas publicações oficiais da época consultadas não há referências à Comissão criada em 1910 [8, 13, 24].

A proposta da Academia foi ainda aprovada antes do final desse ano, a 24 de Dezembro, sendo atribuída uma verba específica para a nova Comissão [6], instituída a 1 de Março de 1910 [1, pp. 557-558, 2, 35] e aprovada oficialmente no dia 15 do mês seguinte [4, p. 59]. A Comissão de inventário e beneficiação de pintura antiga em Portugal ficou então responsável pelo arrolamento, descrição, beneficiação e exposição dos quadros do século XV e XVI, sendo composta por Ramalho Ortigão, seu presidente, José de Figueiredo, José Pessanha, Manuel de Macedo Pereira Coutinho e Luciano Freire [1, pp. 559-560, 7, pp. 58-60].

A escolha destes nomes não foi fortuita, vimos anteriormente o papel desempenhado por

Ramalho Ortigão e a força da sua posição no seio das instituições onde se movia. José de Figueiredo fora o grande instigador da intervenção nos Painéis de S. Vicente, desbloqueando uma situação já antiga e começava a aprofundar o estudo da pintura desta época em Portugal. D. José Pessanha, uma figura muito pouco estudada no nosso panorama histórico desta altura, parece ter sido muito influente na sua sociedade, encontrando-se também ligado à questão dos painéis desde longa data. Manuel de Macedo era o conservador do Museu e não podemos esquecer a sua contribuição para o assunto do restauro num livro intitulado *Restauração de Quadros e Gravuras*, publicado em 1885, encontrando-se também aqui uma ligação ao Museu essencial, não sendo de esquecer a situação complicada das relações entre estas instituições na altura. Por fim, Luciano Freire surgia como o nome óbvio para se encarregar dos procedimentos de intervenção nas pinturas, direcionando-o o seu percurso para esta posição, tendo partido de si todas as sugestões apresentadas quanto aos procedimentos a tomar.

O novo enquadramento no regime republicano

Não se encontram referências específicas aos trabalhos efetuados no período decorrido até à publicação do decreto de Abril de 1911. No entanto, apesar das más relações entre as instituições, as indicações realizadas por Luciano Freire nos seus “Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período de execução desses trabalhos” [26] sugerem o desenvolvimento de alguns trabalhos, apesar do atraso na efetivação do pagamento da dotação prevista inicialmente [33, p. 9]. Este facto é confirmado num ofício de 4 de Junho de 1912, onde se refere o pagamento da verba apenas a partir de Maio do ano anterior, não obstante os trabalhos desenvolvidos até esse momento de estudo e inventariação de pinturas de Lisboa bem como de outras regiões do país [5].

Com a implantação da República, iniciaram-se as alterações relacionadas com a Comissão, começando pela demissão, por questões políticas, do próprio presidente Ramalho Ortigão, eleito anteriormente na sessão de 21 de Junho de 1910 [7, pp. 100-101], seguindo-se posteriormente a dissolução da Academia Real de Belas Artes e aparecimento dos Conselhos de Arte e Arqueologia [17], a divisão do espólio do antigo museu por duas novas instituições, o Museu Nacional de Arte Contemporânea e o Museu Nacional de Arte Antiga, sendo nomeado para a direção deste último um dos seus membros, José de Figueiredo. A Lei da Separação do Estado das Igrejas [20], publicada em abril de 1911, resultou num aumento significativo dos espólios do Estado, especialmente os depositados nos museus.

Não podemos de modo nenhum esquecer o papel proeminente dado pelo novo regime às instituições museológicas ...*Complemento fundamental do ensino artístico e elemento essencial da educação geral [...] padrões, tanto quanto possível, vivos, da nossa cultura e modo de ser típico, através dos tempos...*[21, p. 2245], sendo função do Governo dotá-las dos meios para alcançarem este objetivo, o que se encontrava facilitado pela conjuntura do momento, como afirma a própria introdução do decreto de maio de 1911, surgindo os museus de arte antiga no topo destas prioridades.

Todos estes factos devem ter-se em linha de conta quando analisamos os trabalhos da Comissão. Depois de um primeiro período mais complicado devido a uma visão negativa dada não só aos trabalhos inovadores realizados por Luciano Freire, trazendo de volta as cores luminosas das pinturas até então escurecidas e amareladas pelas várias camadas de sujidades, repintes e vernizes existentes nas suas superfícies, mas também pela própria conotação monárquica atribuída à Comissão, ainda mais acentuada pelo afastamento de

Ramalho [26, p. 15], apesar da presença de eminentes republicanos no seu seio. Luciano Freire, isolado na sua oficina nos confins da Academia, continuava laboriosamente o seu trabalho, na procura da salvação do espólio artístico português e dos seus autores originais, como muitas vezes atesta nos seus apontamentos. Mas não podemos simplificar de maneira alguma os trabalhos desta Comissão, no contexto da sua época, a esta boa vontade.

Sendo José de Figueiredo um dos principais autores da nova legislação, deve ser analisado o contexto museológico em causa no momento da sua publicação. O previsto aumento significativo do espólio do Museu que ia dirigir muito em breve devido à publicação da legislação referida, a existência de novos espaços relacionada com a saída de obras para o Museu Nacional de Arte Contemporânea, os planos de modernização e ampliação do Museu, bem como a sua procura de fontes e modelos para o desenvolvimento da nossa História de Arte, tendo também em conta a comprovação da escola de pintura primitiva portuguesa, obrigavam ao tratamento das pinturas a ser expostas nas suas paredes, segundo um critério uniforme [28, 34]. Todos estes fatores resultaram numa proposta de reforma de grandes dimensões, conseguindo num momento mais imediato, graças ao seu esforço orçamental pessoal, organizar algumas salas onde expôs os primitivos portugueses [30], mostrando a relevância dada a esta coleção entre o espólio do museu.

A ligação direta entre a Comissão e o museu foi já referida pelos vários autores citados ao longo deste texto [17, p. 938], cabendo-nos agora aprofundar um pouco mais este aspeto. As páginas do relatório de Luciano Freire sugerem não só referências a pinturas específicas, maioritariamente deste Museu, como também ao início do tratamento de quadros provenientes da província cujo objetivo, aparentemente, não era a sua integração nas coleções do Museu Nacional, apenas a partir de 1915 [26, p. 20], mostrando claramente o direcionamento do esforço inicial. Este aspeto é confirmado pelo próprio José de Figueiredo num ofício dirigido ao presidente do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.^a circunscrição a 7 de Junho de 1912, onde refere que o tratamento dos “primitivos” expostos nas novas salas apenas foi possível através do recurso a verbas próprias e às consignadas à beneficiação da pintura anterior ao século XVII, custeando estas também a substituição de molduras [5, 30]. Afonso Lopes Vieira, numa conferência proferida no Museu em 1923, indicava que 258 de um total de 286 pinturas tratadas até então pertenciam a esta instituição [36, p. 24].

Outro ponto fundamental, caracterizando as intervenções realizadas, prende-se com o papel fundamental da História da Arte, sempre presente nas páginas do relatório, onde muitas vezes Luciano Freire especifica qual o contributo de determinado tratamento para o conhecimento geral sobre a matéria ou mesmo na correspondência da Comissão, existente num livro do arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga iniciado em agosto de 1913, onde encontramos justificações para a necessidade de intervenção de determinadas pinturas baseadas na importância do seu autor, por exemplo [31].

Este facto é também relacionável com as referências à procura de elementos abandonados e ao desleixo, como tinha sido o caso das pinturas encontradas na Sé de Lisboa, que vieram então enriquecer as coleções do Museu. Por outro lado, não podemos deixar de refletir as dificuldades na vinda das pinturas à capital, não só a nível económico, visto as despesas decorrerem todas da dotação da Comissão, incluindo os deslocamentos, mas também por medo dos seus proprietários, receando nunca mais as verem devolvidos seus bens, facto ocorrido anteriormente e previsto no decreto de 1911, não só na sua introdução mas também num dos parágrafos do artigo n.º 55, onde se previa a possibilidade de os quadros serem incorporados em Museus por motivos de conservação, pela necessidade de se valorizarem coleções ou promover o seu estudo, sempre com a aprovação dos Conselhos de Arte e

Arqueologia [21, p. 2247]. No entanto, apesar das garantias encontradas na referida correspondência enviada pela Comissão existente no arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, onde era especificada sempre a intenção do regresso da obra à sua proveniência original depois do tratamento, esta era uma limitação real, referida pelo responsável da oficina em várias ocasiões no seu relatório.

A procura das pinturas deve também ter em consideração a componente de inventário de que a Comissão estava incumbida, refletida numa ficha onde encontramos os seguintes parâmetros especificados: *Género, Assunto, Local onde se encontra, Época, Escola, Estado de Conservação, Dimensões, Proprietário ou detentor, Bibliografia, Nota de elementos elucidativos e Notícia* [32]. Deve também ter-se em conta o facto de os intervenientes neste processo e no relativo à execução dos ditames da Lei da Separação do Estado das Igrejas, serem os mesmos. Por outro lado, deve também ser mencionada a procura no âmbito das coleções privadas, desempenhada por Luciano Freire, normalmente sem grandes resultados práticos para além do tempo perdido nestas tarefas [26, p. 23].

O trabalho realizado para a preparação da *Exposição Ibero-Americana* de Sevilha, em 1929, e da exposição *A Arte Portuguesa na Época das Grandes Descobertas*, organizada em Paris, em 1931, vem acentuar esta filiação que temos vindo a desenvolver entre os trabalhos da Comissão e o os objetivos museológicos preconizados pelo então diretor do Museu Nacional de Arte Antiga.

Apenas em 1913 o lugar de presidência da Comissão inicialmente ocupado por Ramalho Ortigão foi atribuído a Manuel de Macedo. Depois da morte deste, três anos mais tarde, os vogais restantes, José de Figueiredo, Luciano Freire e D. José de Pessanha não viram diferido o seu pedido ao Ministério da Instrução Pública para o preenchimento destas vagas por Joaquim de Vasconcelos, mesmo sendo este vogal efetivo do Conselho de Arte e Arqueologia da 3.^a circunscrição, e João Barreiro, da 1.^a. Na qualidade de agregados das outras circunscrições, como se encontrava previsto desde 1911, propunham a nomeação de António Augusto Gonçalves da 2.^a e de João Marques da Silva Oliveira da 3.^a [31, p. 11]. O esmorecimento da dinâmica de todo este processo levou ao desaparecimento gradual da Comissão, deixando os seus vogais de se reunir, embora se mantivessem as visitas frequentes de José de Figueiredo e mais esporádicas de D. José Pessanha, como descreve o próprio Luciano Freire [26, p. 23]. Na lei de 1924 e na sua regulamentação de 1926 já não existem referências a esta Comissão [22, 23], passando gradualmente a ser designada por oficina de restauro de pintura ou “oficina de Beneficiação de Obras de Arte”, como se encontra numa referência datada de 1932 [17, p. 732], ficando cada vez mais intrinsecamente afeta ao Museu Nacional de Arte Antiga, para onde transitou definitivamente em 1946. No entanto, esta transferência não chegou a ser institucionalizada, como surge na introdução do Decreto-Lei com o Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia, em 1965, quando foi criado o Instituto José de Figueiredo, como foi referido por outros autores [16, 18]. Neste documento, justificava-se a criação de um novo instituto onde fossem reunidas as várias oficinas de restauro e de exame de obras de arte pertencentes ao Museu, instalado no edifício já construído para o efeito no fim dos anos quarenta, sob a direção de João Couto.

Notas finais

Ao longo deste artigo, evidenciámos várias relações entre os trabalhos realizados pela Comissão de Beneficiação da Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI e o Museu

Nacional de Arte Antiga, marcando fortemente pela ligação existente na pessoa de José de Figueiredo. Estas observações resultam na proposta da existência de uma forte ligação ideológica entre os trabalhos desenvolvidos e os objetivos republicanos presentes no decreto de 1911. De facto, a importância dada à Comissão leva-nos a supor o seu papel no conjunto de procedimentos então previstos e realizados nos anos subsequentes.

Não podemos terminar sem valorizar os trabalhos tão abnegadamente realizados por Luciano Freire, muitas vezes sem receber qualquer retribuição financeira, mas sempre constante no desempenho das suas funções, alternadas com as inúmeras tarefas desempenhadas ao longo da sua profícua vida. Apesar de todas as dificuldades, das restrições orçamentais ou mesmo da escassez de produtos devido às contingências da Grande Guerra, o que o levou a referir a seguinte ambiguidade: ... *Enquanto nos campos de batalha vão sendo destruídas obras de arte, vamos nós salvando as nossas...* [26, p. 19]; qualquer que fosse a situação, não deixou de se realizar sistematicamente a beneficiação de centenas de pinturas na sua oficina de restauro, ao longo dos anos, e nem mesmo as críticas mais severas contra os trabalhos desenvolvidos conseguiram vencer a sua motivação no desempenho da tarefa com a qual se tinha comprometido.

Esta análise vem enaltecer o papel desempenhado pelos dirigentes da República na inventariação e tratamento da coleção de pintura nacional anterior ao século XVII, favorecendo, em certas alturas o desenvolvimento sistemático destes trabalhos e, acima de tudo, recuperando o património artístico nacional, promovendo a implementação de novas unidades museológicas um pouco por todo o país e criando as infraestruturas legais necessárias para a concretização dos seus altos objetivos de educação geral.

Bibliografia

1. ALVES, Alice Nogueira, *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*, Doutoramento em História na Especialidade de Arte, Património e Restauro, FLUL, Lisboa, 2009.
2. ANBA, 1-A-SEC.018, *Actas Academia*, [1883-1910], Ata de 1 de Março de 1910.
3. ANBA, 1-A-SEC.019, *Comissão Executiva – Actas, Livro 1.º*, [8-4-1902 a 5-6-1911]
4. ANBA, 2-A-SEC.097, *Livro de Entradas*, [9-1-1902 a 9-12-1912], n.º 598, p. 59.
5. ANBA, 3-A-SEC.176, *Correspondência Entrada – Vários, Vol. V*, [4-1-1910 a 31-12-1912].
6. ANBA, 1-C-SEC.066, *Diversos*.
7. ANBA, 1-C-SEC.070, *Academia Real Bellas Artes, Corresp com o Ministerio do Reino, 1909-1913*.
8. CARVALHO, José Alberto Seabra, “A Invenção de uma Identidade para os Primitivos Portugueses”, *Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves*, MNAA, Athena, s.l., [DL. 2010], pp. 28-41.
9. CARVALHO, José Alberto Seabra, “Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX”, *Conservar Património*, n.º 5, ARP, Lisboa, 2007, pp. 5-8.
10. CARVALHO, José Alberto Seabra, “Pinturas antes do restauro. Provas fotográficas do espólio de Luciano Freire”, dir. Ana Isabel Seruya e Mário Pereira, *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, Ministério da Cultura, IPCR, Lisboa, DL [2007], pp. 97-117.
11. *Catálogo provisório da Galeria Nacional de Pintura: existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*, Academia Real das Bellas Artes, Lisboa, 1868.
12. *Collecção Official da Legislação Portuguesa, Anno de 1900*, IN, Lisboa 1901, p. 890.
13. COUTO, João, LOPES, Adriano de Sousa, SANTOS, Reinaldo dos, *Os primitivos portugueses: 1450-1550: catálogo-guia*, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1940,
14. CRUZ, António João, “Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do

- restauro de pintura em Portugal cerca de 1900”, *Conservar Património*, n.º 5, ARP, Lisboa, 2007, pp. 67-83.
15. CRUZ, António João, “O restauro de pintura em Portugal no tempo de Luciano Freire”, coord. Jorge Custódio, *100 anos de património, memória e identidade*, Lisboa, IGESPAR, I.P., 2010, pp. 117-122.
 16. CURVELO, Alexandra, “Da oficina de restauro de Luciano Freire ao Instituto José de Figueiredo”, coord. Jorge Custódio, *100 anos de património, memória e identidade*, Lisboa, IGESPAR, I.P., 2010, pp. 175-180.
 17. CUSTÓDIO, Jorge Manuel Raimundo, “*Renascença*” artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República, Doutoramento em Arquitectura, UE, Évora, 2008.
 18. Decreto-Lei n.º 46 758 de 18 de Dezembro de 1965. www.dre.pt
 19. *Diário de Notícias*, 3, 14, 15, 18, 19, 21 e 22 de Junho de 1909, entre outros.
 20. *Diário do Governo* n.º 92, Série I de 21 de Abril de 1911. www.dre.pt
 21. *Diário do Governo* n.º 124, Série I de 26 de Maio de 1911. www.dre.pt
 22. *Diário da República* n.º 34, Série I de 13 de Fevereiro de 1926. Decreto n.º 11445. www.dre.pt
 23. *Diário da República* n.º 281, Série I a 18 de Dezembro de 1924. Lei n.º 1700. www.dre.pt
 24. *Exposição de os primitivos portugueses, 1450-1550: catálogo-guia*, Comissão Organizadora das Comemorações Nacionais de 1940, Lisboa, 1940.
 25. FIGUEIREDO, José de, “O museu nacional de arte antiga, de Lisboa”, Separata de *Atlantida*, Angra do Heroísmo, s.d., p. 150.
 26. FREIRE, Luciano, “Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período de execução desses trabalhos”, *Conservar Património*, n.º 5, ARP, Lisboa, 2007, pp. 9-65.
 27. GONÇALVES, António Manuel, *Do Restauro dos Painéis de São Vicente de Fóra*, Amigos do Museu de Arte Antiga, Tipografia Silva & Ourêlo, Lda., Lisboa, 1960.
 28. GOUVEIA, Henrique Coutinho, “Museus da Primeira República: inovação e continuidade.”, coord. Jorge Custódio, *100 anos de património, memória e identidade*, Lisboa, IGESPAR, I.P., 2010, pp. 105-110.
 29. LEANDRO, Sandra, “O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da “Pintura Antiga””, *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, Lisboa, IPCR, [2007], pp. 65-80.
 30. MANAÇAS, Vítor, *Museu Nacional de Arte Antiga, Uma leitura da sua História 1911-1962*, Mestrado em História da Arte, FCSH-UNL, Lisboa, 1991.
 31. MNAA, *Arquivo dos Directores, Comissão do inventário e beneficiação da pintura antiga em Portugal*, SD(AA)6/4/1.
 32. MNAA, *Arquivo dos Directores, Comissão do inventário e beneficiação da pintura antiga em Portugal*, SD(MNAA) 15/7/5.
 33. MNAA, *Arquivo dos Directores, Memórias de Luciano Freire*, SD(LF)12/2.
 34. NETO, Maria João Baptista, “A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fóra – Contributo para o estudo e salvaguarda da pintura gothica em Portugal”, *Artis*, Revista do Instituto de História d Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 2, Braga, 2003, pp. 219-260.
 35. PONTES, Teresa, *Museologia da Arte – Conceitos e práticas de José de Figueiredo (1911-1937)*, Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, FCSH-UNL, Lisboa, 1999.
 36. VIEIRA, Affonso Lopes, *Da Reintegração dos Primitivos Portugueses – Conferência realizada no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa*, Edição dos “Amigos do Museu”, Lisboa, 1923.

Anexo 8

«A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)», comunicação apresentada no Simpósio *Património em Construção. Contextos para a sua preservação*, realizado no Laboratório Nacional de Engenharia Civil, no dia 25 e 26 de novembro de 2011.

- Resumo
- Apresentação
- Proveniência das imagens

A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República
(26 de Maio de 1911)

A nova lei republicana dedicada à Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos das Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto, veio dar autonomia à Comissão de Beneficiação da Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI, recentemente criada no seio da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, encarregue de inventariar, tratar e expor a pintura antiga até ao final dos seus trabalhos, definindo as suas funções de um modo pormenorizado.

Este acontecimento não foi fortuito. Ao se analisarem os trabalhos preparatórios para a organização desta Comissão, encontramos um conjunto de factos que nos ajudam a compreender este enaltecimento. Entre os seus intervenientes estão Luciano Freire e José de Figueiredo, comumente identificados como os grandes autores da nova organização dos serviços artísticos. A ligação entre estes dois homens, existente desde a intervenção nos painéis de São Vicente, prolongada depois do início da direcção de José de Figueiredo no Museu Nacional de Arte Antiga, são mais alguns dados contribuidores para a explicação da questão levantada.

Deve também ser salientado o aspecto inovador desta medida, ao dar autonomia a procedimentos até aí secundarizados nas instituições estatais, acompanhando a visão reformadora de Luciano Freire no modo de intervir conscienciosamente sobre pintura, enquadrado já numa corrente internacional muito longe da portuguesa, onde restaurar ainda era sinónimo de embelezar, este pintor-restaurador vai procurar a obra-prima do autor original, contribuindo para o enriquecimento da História da Arte.



A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)

Alice Nogueira Alves

25 e 26 de Novembro de 2011

1

Legislação de 26 de Maio de 1911

“Reorganização dos Serviços Artísticos
e Arqueológicos das Escolas de
Belas Artes de Lisboa e Porto”

Comissão de Beneficiação da Pintura
Portuguesa dos
Séculos XV e XVI

Inventariação, tratamento e exposição
de pintura anterior ao século XVII



2

Comissão de Beneficiação da Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI

15 de Abril de 1910

Principais intervenientes:

- Ramalho Ortigão
- José de Figueiredo
- D. José Pessanha
- Manuel de Macedo
- Luciano Freire



3

Antecedentes da Comissão

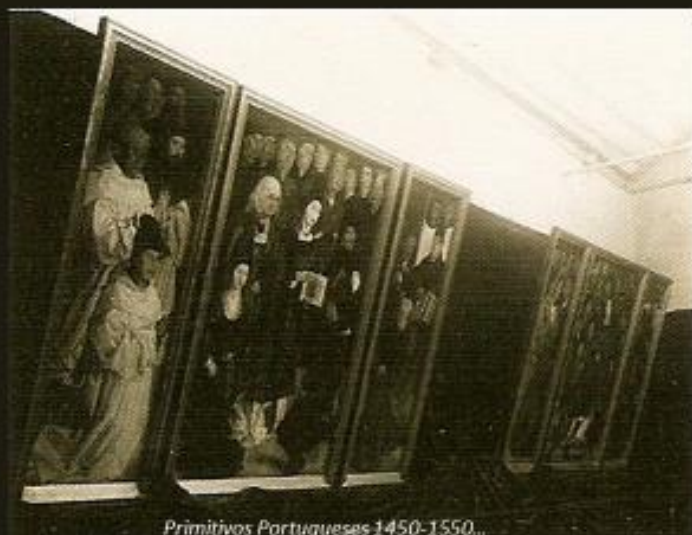
A Academia Real de Belas-Artes

A História da Arte

Ramalho Ortigão

Luciano Freire

Intervenção nos painéis de S. Vicente



4



5

Luciano Freire

- De pintor a restaurador

- Adoção de novos critérios de intervenção



6

Beneficiação

- Beneficiação vs. restauro
- A evolução dos critérios e a nova museologia
- Os problemas da limpeza.
- O restauro ilusionista
- Grande novidade na intervenção dos painéis :

Restauro discernível



7

O novo enquadramento no regime republicano

A Lei da Separação do Estado das Igreja - Abril de 1911

Coleções dos palácios reais

Enquadramento legal da Comissão

Conjuntura favorável aos Museus

Nova organização do Museu Nacional de Arte Antiga



8

O trabalho da Comissão

Dedicação de Luciano Freire

Falta de verbas



40 anos do Instituto José de Figueiredo.

“Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período de execução desses trabalhos”

Trabalho maioritário sobre as coleções do Museu
(258 /286 pinturas)

9



Dificuldade na deslocações das peças para a oficina

Problemas relacionados com a 1.ª Grande Guerra

Papel de Inventariação

Preparação de pinturas para grandes exposições no estrangeiro

Exposição Ibero-Americana, Sevilha, 1929

A Arte Portuguesa na Época das Grandes Descobertas, Paris, 1931



10

Mais tarde foram propostos como novos membros da Comissão:

- Joaquim de Vasconcelos
 - João Barreira
 - António Augusto Gonçalves
 - João Marques da Silva Oliveira
- Esmorecimento gradual da Comissão
- Nos documentos legais de 1924 e de 1926 não há referências
- Oficina de Beneficiação de Obras de Arte



11

Conclusões:

Relação entre a Comissão e o Museu Nacional de Arte Antiga

Início de uma escola de restauro de pintura em Portugal

Beneficiação de centenas de pinturas

Destaque dado à inventariação e tratamento da coleção de pintura nacional anterior ao século XVII

Recuperação do património artístico nacional

Implementação de novas unidades museológicas

Criação das infraestruturas legais necessárias

12

Proveniência das imagens

2.

CARVALHO, José Alberto Seabra, «Pinturas antes do restauro. Provas fotográficas do espólio de Luciano Freire», in dir. Ana Isabel Seruya e Mário Pereira, *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, Ministério da Cultura, IPCR, Lisboa, DL [2007], pp. 101, 106 e 108.

3.

RIBEIRO, Artur, *Artes e Artistas Contemporâneos*, Livraria Ferin, 1898, p. 18.

«A resurreição de um grande pintor – As tabuas de Nuno Gonçalves», *Ilustração Portuguesa*, n.º 223, 30-5-1910, p. 691.

ORTIGÃO, Ramalho, *Cartas a Emília*, Introdução, selecção, fixação do texto, comentários e notas de Beatriz Berrini, Lisóptima Edições – Biblioteca Nacional, Lisboa, 1993, p. 43.

SILVA, Raquel Henriques da, «Romantismo e pré-naturalismo», in dir. Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa*, Cículo de Leitores, Barcelona, 1995, p. 343.

4.

CARVALHO, José Alberto Seabra, «A Invenção de Uma Identidade para os Primitivos Portugueses», *Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves*, Museu Nacional de Arte Antiga, Athena, s.l., 2010, p. 35.

5.

FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves – Arte Portuguesa Primitiva*, Typ. do Anuario Commercial, Lisboa, 1910.

Nuno Gonçalves – novos documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV, Instituto Português de Museus, Reproscan, s.l., 1994, p. 126.

6.

FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves...*

Nuno Gonçalves – novos documentos...., p. 159.

7.

CARVALHO, José Alberto Seabra, «Pinturas antes do restauro...», p. 97.

8.

LEANDRO, Sandra, «O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da “Pintura Antiga”», in dir. Ana Isabel Seruya e Mário Pereira, *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, Ministério da Cultura, IPCR, Lisboa, DL [2007], p. 71.

Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves, Museu Nacional de Arte Antiga, Athena, s.l., 2010, p. 20.

9.

LEANDRO, Sandra, «O mito do recriador...», p. 65.

10.

JIRMOUNSKY, Myron Malkiel, *Problèmes des Primitifs Portugais*, Edition de l'Institut Français au Portugal, Coimbra Editora Limitada, Coimbra, 1941.

CARVALHO, José Alberto Seabra de, «Retábulo da Madre de Deus», in coord. Alexandra Curvelo, *Casa Perfeitíssima – 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Instituto dos Museus e da Conservação, s.l., 2009, p. 270.

Portugal – A Arte: Os monumentos: A paisagem: Os costumes: As curiosidades, Portvcalense Editora, Lda, Barcelos.

11.

LEANDRO, Sandra, «Invisíveis e intangíveis nos Estudos de Arte: João Couto e o Laboratório Científico», in dir. Ana Isabel Seruya e Mário Pereira, *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, Ministério da Cultura, IPCR, Lisboa, DL [2007], p. 88.

Anexo 9

ALVES, Alice Nogueira, «150 anos de História da Conservação Preventiva em Portugal – Academia de Belas Artes de Lisboa», in *A Prática da Conservação Preventiva - IX Jornadas de Arte e Ciência da Universidade Católica Portuguesa e V Jornadas da Associação dos Conservadores-Restauradores de Portugal*, Departamento de Arte e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Porto, CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, ARP- Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 2014, pp. 317-328.

150 ANOS DE HISTÓRIA DA CONSERVAÇÃO PREVENTIVA EM PORTUGAL – ACADEMIA DE BELAS ARTES DE LISBOA

150 YEARS OF PREVENTIVE CONSERVATION HISTORY IN PORTUGAL – LISBON ACADEMY OF FINE ARTS

Alice Nogueira Alves

FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

RESUMO

Desde a instituição da Academia de Belas Artes de Lisboa, em 1836, surgiram as preocupações com a manutenção das colecções de pintura que então passaram para a sua guarda. Ao longo dos anos, vamos encontrando múltiplas referências relacionadas com o estado de conservação das peças devido às condições ambientais, bem como várias soluções para se resolverem estes problemas.

Palavras-chave: Academia Real de Belas Artes, Galeria Nacional de Pintura, Museu Nacional de Belas-Artes.

ABSTRACT

Since from the establishment of the Lisbon Academy of Fine Arts, in 1836, there was a concern about the maintenance of the painting collections which were inherited by it. Over the years, we find multiple references regarding the state of conservation of the pieces due to environmental conditions, as well as several solutions to these problems.

Keywords: Academy of Fine Arts, National Gallery of Painting, National Museum of Fine Arts

AS PREOCUPAÇÕES DA ACADEMIA COM A COLECÇÃO DE PINTURA

Logo depois da passagem das colecções de pintura do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos para a posse da Academia de Belas Artes de Lisboa, começou uma longa batalha contra a sua destruição e perda irremediável. Este processo foi agravado pelas más condições ambientais do edifício onde se encontrava instalada a Academia, o antigo Convento de São Francisco. Era necessário preservar a existência destas obras a todo o custo com o objectivo de se vir a abrir uma Galeria de Pintura, onde figurariam as melhores obras para aprendizagem dos novos artistas, bem como o estudo dos interessados por estas questões, nacionais ou estrangeiros.

Quinhentos e quarenta Quadros se colligirão e escolherão sendo / uma grande parte delles, outros tantos inergicos Monumentos attestão a excellencia de nossos celebres Pintores Portuguezes. Taes como, entre os Antigos, os quadros dos nossos, Gram Vasco, Bento Coelho, André Gonçalves, Gaspar Dias, Marcos da Cruz, e outros muitos, e entre os Modernos, os de Sequeira, Vieira, Cyrillo, e Pedro Alenxandrino. Além de muitos outros quadros Originaes dos mais insignes Pintores Estrangeiros, que pela sua antiguidade, e perfeição merecem a maior estima.¹

O primeiro passo deste processo passou pela inventariação geral da colecção. Só depois de se conhecer a totalidade do conjunto se poderiam tomar as medidas necessárias à sua conservação². Em Agosto de 1838, estava concluída esta fase do processo, incluindo a indicação das pinturas intervencionadas pelos artistas agregados³, nomeadamente por Norberto Ribeiro, cujo papel nesta área foi essencial até à sua morte em 1844 (Alves, s.d.).

Desde cedo começaram as discussões sobre qual a melhor localização para a Galeria. Entre várias propostas encontramos referências a um terreno do grande edifício que “confina

¹ Academia Nacional de Belas Artes (A.N.B.A.), 1-A-SEC.007, *Actas de 1838 e 1839*, n.º 112, 25 de Outubro de 1838, pp.165v-166.

² A.N.B.A., 1-A-SEC.006, *Actas de 1836 e 1837*, n.º 72, 18 de Novembro de 1837, pp. 274-280.

³ A.N.B.A., 1-A-SEC.004, *Academia das Bellas Artes de Lisboa, Registo dos Officios da Academia dirigidos ao Governo nos anos de 1836 a 1840*, n.º 46, 18 de Agosto de 1838, pp.145v-146. No entanto, em 1840 voltamos a encontrar uma referência a uma nova Comissão encarregue da inventariação das pinturas. A.N.B.A., 1-A-SEC.001, *Anos de 1836 a 1844, Registo das Propostas e Officios da Academia dirigidos a diversos*, n.º 10, 1840, p. 7.

pelo nascente com a Rua de S. Francisco, e pelo Norte com a Travessa da Parreirinha”⁴, onde poderia ser construída sem grande dispêndio. Noutra ocasião aparece menção a uma visita às instalações da Academia das Ciências em busca de um espaço apropriado⁵ (Neto, 2003: 225). Estas questões surgiam pela falta de condições da Academia:

*[...] a maior parte [dos quadros] se achão deslocalizados, deteriorando-se progressivamente, por existirem em corredores húmidos, a ponto de se arruinaem dentro de poucos annos se não forem transportados, para local proprio e acomodado, aonde possão tambem ser vistos e estudados pelos Artistas Nacionaes e Estrangeiros, o que a não ser afsim se perderão sem remedio estes primores da Arte não podendo jámais recuperar-se; sendo isto de grave descredito Nacional, e digno de censura dos inteligentes.*⁶

Uma solução proposta por António Manuel da Fonseca, o Professor de Pintura Histórica responsável pela supervisão do restauro da pintura, referia-se aos quadros arrecadados. Era necessário prover-se à sua colocação em cima de estrados, para se evitar o contacto directo com os pavimentos⁷, prevenindo-se não só problemas de humidade proveniente do chão, como também futuros riscos de inundações, entre outros aspectos.

Como as condições ambientais se mantinham constantes e não havia solução para a transferência da colecção para outros locais, depois de restauradas estas (as pinturas) regressavam para o mesmo ambiente, voltando a apresentar e os mesmos problemas de conservação pouco tempo depois, formando-se um ciclo de destruição difícil de travar. Era necessária uma sala especial para se guardarem as pinturas tratadas⁸.

No final de 1855 António Manuel da Fonseca chamou a atenção para o processo acelerado de “total ruina e completa destruição”⁹, para a qual caminhavam as pinturas presentes na sua sala, e propôs novas medidas de protecção. Duas das acções que então considerou essenciais para evitar os danos causados pela humidade elevada, eram a aplicação de um verniz de protecção sobre as camadas pictóricas e o posterior resguardo com cortinas. Contra esta ideia levantou-se o professor Sousa, caracterizando este último acessório como um “caricato para a Academia”¹⁰. Mais valia afastar os quadros das paredes e elevar-se a temperatura da sala com a ajuda de fogões. Mas o Professor de Pintura Histórica não desistiu da sua ideia e, cinco anos mais tarde, voltava a propor o envernizamento dos quadros da sua sala, que agora se encontravam secos, e a colocação de cortinas para “os preservar do alcalino que os destrói”¹¹.

A questão das cortinas era prática corrente noutros países da Europa nessa época, acabando por servir como medida de protecção contra os agentes exteriores, para além de aumentar a expectativa dos visitantes. Como exemplo deste tipo de situação poderemos referir o caso da Pinacoteca de Munique.

As chamadas de atenção para a necessidade de se abrir uma Galeria de Pintura continuavam a ser constantes. Os exemplos internacionais deviam ser seguidos e as colecções portuguesas, onde se encontravam os grandes nomes da pintura nacional constituíam fontes de estudo e aprendizagem essenciais. Apesar do aparente desinteresse governamental, D. Pedro V não

⁴ A.N.B.A., 1-A-SEC.004, n.º 63, 14 de Dezembro de 1838, pp. 54v e 5.

⁵ A.N.B.A. 1-A-SEC.003, *Annos de 1845 a 1850, Registo das Propostas e Officios da Academia dirigidos ao Governo*, 30 de Março de 1846, pp. 63v-65.

⁶ A.N.B.A., 1-A-SEC.004, n.º 1, 3 de Janeiro de 1839, pp. 1-2.

⁷ A.N.B.A., 1-A-SEC.008, *Actas da Academia de B. Artes de Lisboa, 1838 a 1843*, n.º 197, 12 de Novembro de 1842, p. 176v.

⁸ A.N.B.A., 1-A-SEC.009, *Actas da Academia de B. Artes de Lisboa, 1844 a 1850*, n.º 232, 26 de Junho de 1844.

⁹ A.N.B.A., 1-A-SEC.010, *Actas da Academia de B. Artes de Lisboa, 1851 a 1856*, n.º 428, 29 de Novembro de 1855, p. 2-3.

¹⁰ *Idem, Ibidem.*

¹¹ A.N.B.A., 1-A-SEC.011, *Actas da Academia de B. Artes de Lisboa, 1857 a 1862*, n.º 506, 30 de Maio de 1860, p. 2.

ficou alheio à questão e pediu um projecto de Galeria, tendo em conta os requisitos feitos pela Academia¹².

Em 1856 o estado de conservação da colecção de pintura continuava a agravar-se. Era necessário remover as pinturas das arrecadações onde tinham sido guardadas e espalhá-las pelas paredes da Academia¹³.

Para resolver estas questões e propor os melhores meios de conservação das pinturas foram sendo nomeadas várias comissões ao longo dos anos, mas, aparentemente, os seus resultados práticos acabavam por nunca ter um grande alcance. Paralelamente iam também realizando-se inventários e classificações da colecção, de modo a se poder determinar quais seriam os melhores exemplares para se expor na futura Galeria de Pintura que tardava em abrir as suas portas.

A GALERIA NACIONAL DE PINTURA

Finalmente, na segunda metade da década de sessenta já se encontrava instalada a Galeria Nacional de Pintura. Apesar dos registos anteriores relativos a este espaço e às suas condições ambientais, só no início de 1868 abriu as suas portas ao público, justificando-se as más condições de algumas pinturas no próprio catálogo provisório:

[...] Muitos dos quadros ora expostos, provenientes do depósito estavam, e alguns ainda estão em más condições de conservação. Varias causas contribuíram para os reduzir a este estado. A maior parte d'aquellas pinturas sendo restabulos de altar, achava-se quotidiana e permanentemente exposta ao fumo das vélas e do incenso, o que pelo decurso dos anos foi ennegrecendo umas tintas e alterando outras; as paredes sobre que se apoiavam os quadros eram, em muitos casos, húmidas; os telhados que as cobriam nem sempre andavam bem reparados, e os quadros, sobretudo os de madeira, soffriam bastante n'estas condições. Em outros casos era a exposição muito directa aos raios do sol que fendia a madeira, gretava as tintas e causava outros estragos irreparaveis. (HOLSTEIN, 1868: 7)

É normalmente atribuído ao Marquês de Sousa e Holstein, então Vice-Inspector da Academia, o salvamento destas colecções da ruína completa, através da sua exposição, feita de uma forma muito correcta relativamente aos problemas inerentes às obras de arte (Casanovas, 2008: 29).

Em adição a estas questões encontravam-se também os maus restauros realizados anteriormente, cujos princípios seguidos nas intervenções então realizadas na Academia pretendiam combater. Para travar o desenvolvimento destes processos era tomado um conjunto de medidas tais como: evitar o contacto directo com as paredes, instalar um sistema de ventilação apropriado ou impedir variações bruscas de temperatura (Holstein, 1868:7).

Apesar destas precauções, logo em Novembro desse mesmo ano, voltava a falar-se do restauro das peças. A Comissão de Pintura ficou então encarregue de examinar o seu estado, bem como as condições da sala¹⁴. Para isso contou-se com a ajuda de Nunes Prieto, na altura o responsável pelo restauro de pintura na Academia. Nesta data encontramos também referência à participação neste grupo do químico António Augusto de Aguiar, Professor da Escola Politécnica e académico da Real Academia das Ciências de Lisboa.

Esta interdisciplinaridade, de extrema inovação no contexto português, tinha sido já realizada desde o século XVIII noutros países europeus. Como exemplo, relembremos o caso da transposição de suporte realizada numa pintura de Rafael, *Madonna di Foligno*, logo nos primeiros anos do século XIX, para a qual foi constituída uma Comissão interdisciplinar, contando com a presença de dois químicos, Guyton e Berthollet (Conti, 2007:226).

Mais relacionado com o estudo das condições ambientais dentro de museus e espaços expositivos, poderemos destacar os relatórios realizados no âmbito da National Gallery, em 1850 e 1853. É curioso destacar que o grande problema detectado pelo químico Faraday e por Eastlake, futuro director do Museu, responsáveis pela realização do primeiro relatório, foi a utilização dos espaços da Galeria para fins distintos da fruição ou aprendizagem artísticas. A

¹² A.N.B.A., 1-A-SEC.010, n.º 434, 14 de Fevereiro de 1856.

¹³ A.N.B.A., 1-A-SEC.010, n.º 347, 15 de Março de 1856.

¹⁴ A.N.B.A., 1-A-SEC.016, *Actas, Academia Real das Bellas Artes, 1863-1868*, s.n., 5 de Novembro de 1868.

sociabilização dos espaços, onde as crianças brincavam, se faziam piqueniques e se combinavam encontros das mais diversas naturezas, expunha a colecção de pintura a uma variedade de agentes exteriores e sujidades diversas, colocando em risco o estado de conservação das suas camadas pictóricas. Eram também destacados os problemas da localização do edifício perto de várias chaminés de onde saíam fumos potencialmente prejudiciais. Mesmo em detrimento da visibilidade adequada, considerava-se a protecção dos quadros mais pequenos com vidros. Esta medida era essencial para a sua preservação e seguia uma prática implementada anteriormente naquele museu (Eastlake, Faraday, Russel, 2013: 270-275). Era também aconselhado o resguardo do verso através da colocação de barreiras ou da sua impermeabilização que, aparentemente, não foi seguida, sendo apenas três anos mais tarde implementada outra solução. Nessa altura, optou-se por se encostarem as pinturas directamente contra as paredes para evitar a deposição de poeiras e outras sujidades no seu verso (Select Committee on the National Gallery, 2013: 96-101).

Da comissão da Academia portuguesa resultou um relatório datado de 21 de Dezembro, mais tarde publicado no *Diário do Governo* (1869: 665)¹⁵. Neste documento era comparada a Galeria a uma cisterna. Estas condições eram muito nocivas para os quadros, apesar do sistema de ventilação da sala, julgado responsável pela introdução de humidade do exterior, ou das caixas-de-ar entre as paredes e as pinturas, armazéns dessa mesma humidade. A solução para estes problemas passava pela construção de um novo espaço expositivo.

A questão da ventilação dos espaços para melhorar as suas condições ambientais, fora discutida anteriormente, encontrando-se na génese dos sistemas de ar condicionado. Em 1844 foi publicado um trabalho sobre esta questão por David Boswell Reid (2013).

Para Pettenkofer, figura incontornável do estudo do meio ambiente dos museus no fim do século XIX, a problemática da ventilação dos espaços estava mais relacionada com o conforto dos visitantes do que propriamente com o estado de conservação das pinturas. Este processo apenas deveria servir para evitar a condensação de água na superfície (Pettenkofer, 2013: 129-130). No fundo, pretendia tornar a questão atmosférica inofensiva para as próprias pinturas (Casanovas, 2008: 92). Esta problemática levou-o a criar um método de regeneração de vernizes que veio a ser batizado com o seu nome.

No relatório da nossa comissão encontramos sintetizados os principais problemas encontrados:

O deploravel estado a que chegaram os quadros impressionou profundamente a comissão. Os mais preciosos exemplares das escolas estrangeiras estão em grande parte em completa ruina. Os que menos têm sofrido, ainda assim, estão cobertos com um véu branco azulado, o que technicamente se chama a constipação do verniz. (Diário do Governo, 1868: 665)

O estado de conservação de obras com valores incalculáveis era considerado como lastimável, chegando mesmo a referir-se o conjunto pelo “pouco deslevo e quasi vandalismo com que tem sido tratado” (*Diário do Governo*, 1868: 665). Os evidentes problemas de humidade existentes e responsáveis por estas questões não seriam corrigidos com a instalação de caloríferos. Era preciso resolver antes a questão da ventilação, considerada uma fonte de humidade exterior, como vimos. A humidade existia também devido às características do próprio edifício, muito desfavorecido pela sua localização, encontrando-se as salas da Galeria num espaço sem exposição solar.

A solução adoptada anteriormente, para evitar o encosto das pinturas às paredes, criando-se a referida caixa-de-ar, tinha sido a aplicação de uma tela de linho impregnada com “tinta de óleo”, formando-se um espaço ventilado através de pequenos orifícios no rodapé, trouxera

¹⁵ Para além de António Augusto de Aguiar, foi também convidado um professor de arquitectura, encontrando-se o documento assinado por Francisco de Assis Rodrigues, como presidente, João Pires da Fonte, Miguel Angelo Lupi, João Christino da Silva, Thomás José d’Anunciação e Alfredo da Costa Camatare.

problemas ainda mais nefastos. O mais indicado teria sido o isolamento das paredes com placas de chumbo.

Porém o mal ficava da mesma maneira, porque no local onde está construída a nossa galeria nacional de pinturas ha de por força deparar-se nos este terrível dilemma: ou não estabelecer a ventilação, o que é absurdo, ou estabelecendo-a alimenta-la com o ar que já do exterior vem viciado. (Diário do Governo, 1868: 665)

Era necessário encontrar-se urgentemente um novo local para a instalação desta colecção, tendo em conta não só as pinturas e o seu estado de conservação, mas também as próprias condições ambientais a que os alunos estavam expostos. Chegava mesmo a ser levantada a dúvida sobre a ligação entre as mortes recentes de dois guardas deste espaço e estas questões.

Apesar destas problemáticas, os inventários da colecção continuaram a ser realizados, sendo dada especial atenção ao estado das pinturas e às medidas a tomar para a sua conservação. No fim de 1870, era enviada uma missiva para a Instrução Pública, lamentando as condições do conjunto instalado em “quartos húmidos privados de luz e ventilação”¹⁶, sendo então propostas duas novas salas, bem como uma verba mensal para a salvação dos quadros.

Os ventiladores pedidos acabaram por ser colocados no ano seguinte. No entanto, estes equipamentos deixavam entrar água que se infiltrava nos soalhos de madeira, tornando o espaço ainda mais desconfortável aos visitantes e alunos¹⁷.

O próprio edifício era designado como um “vergonhoso pardieiro levantado no meio da cidade, e a que pomposamente se chama Academia Real de Belas Artes”¹⁸, sendo uma desonra receber visitantes exteriores nestas salas, muito abaixo do nível das mais pequenas cidades europeias (Holstein, 1875: 27). Eram necessárias obras urgentes e tomar medidas de segurança, inclusivamente contra o risco de incêndio que poderia consumir todas as peças ali existentes. Este facto já tinha sido referido dois anos antes, e era considerado como um risco muito elevado, encontrando-se a aula de desenho vivo por baixo das salas da Galeria, o que podia originar um incêndio devido às suas luzes e fogões, necessários para o cumprimento dessa função¹⁹.

Para resolver estas questões, a Comissão constituída em 1875 para propor uma *Reforma do Ensino Artístico e a Organização do Serviço dos Museus, Monumentos Historicos e Archeologia*, propunha a criação de um novo espaço condigno, vindo juntar-se à opinião geral. As salas da Galeria eram então caracterizadas do seguinte modo:

[...] onde não ha esforços, por mais delicados e energicos, que os possam salvar da acção dissolvente de uma atmospheria impropria, onde enfim são uma affirmação desairoza até para a nossa economia administrativa, visto que são riquezas que nós deixámos apodrecer e extinguir [...] (Relatório..., 1876: XVI)

Estas questões mantiveram-se ao longo da década de setenta, começando a discutir-se a transferência das colecções para o Palácio das Janelas Verdes, ainda nas reuniões desta Comissão. Apesar das decisões de se removerem os quadros das paredes nesta altura, com o objectivo de serem transferidos para um novo edifício²⁰, em 1880 a situação mantinha-se de tal modo calamitosa que até Rafael Bordalo Pinheiro chegou a aconselhar o aluguer de chapéus-de-chuva aos visitantes da Galeria.

¹⁶ A.N.B.A., 2-A-SEC.093, *Correspondencia, Instrução Publica*, [2-4-1870 a 8-9-1884], n.º 27, 10 de Dezembro de 1870.

¹⁷ A.N.B.A., 2-A-SEC.091, *Livro de Correspondencia com Diversos 3*, [4-4-1870 a 22-3-1877], n.º 161, 28 de Junho de 1871.

¹⁸ A.N.B.A., 2-A-SEC.091, n.º 761, 20 de Setembro de 1875.

¹⁹ A.N.B.A., 2-A-SEC.093, n.º 128, 18 de Setembro de 1873.

²⁰ A.N.B.A., 1-A-SEC.017, *Actas, Academia Real das Bellas Artes, 1869-1881*, 8 de Fevereiro de 1876, pp. 233v-234.



Figura 1 – As salas da Galeria Nacional de Pintura (Pinheiro, 1880:362).
Imagem proveniente de ©Hemeroteca Digital da Hemeroteca Municipal de Lisboa.

O MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Estes apelos não tiveram os resultados imediatos pretendidos e os quadros apenas saíram da Academia quando passaram para o novo Museu. Apesar da alteração do espaço expositivo, o facto de não se tratar de um edifício construído para o efeito resultou na continuação dos problemas com o meio exterior e as suas implicações para o estado de conservação das peças.

Nos catálogos de 1883 e de 1886 aparecem mais uma vez referências a estas condições. Numa nota final destas publicações, referia-se o facto de apenas serem apresentadas as pinturas cujo estado de conservação o permitia (Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia, 1889: s. p.).

Pouco tempo depois da abertura do Museu, o seu Conservador, Manuel de Macedo, publicava um livro dedicado à *Restauração de Quadros e de Gravuras* (Macedo, 1885). Ali aparecem conselhos sobre a “Conservação das Gravuras” onde encontramos alguns preceitos relativos à sua protecção contra os agentes exteriores, principais causadores da sua degradação. No caso das pinturas, eram identificadas as antigas intervenções como os maiores perigos para a sua integridade.

Os problemas relacionados com as condições ambientais continuavam a ser preocupantes. Em 1896, eram pedidas obras ao Ministério do Reino para se evitarem as temperaturas excessivamente altas no Verão e baixas no Inverno. Para isso propunham-se obras no sótão, constituídas pela reparação das claraboias por onde entrava água que vinha cair nas salas, bem como a implementação de um sistema de ventilação nestes espaços. Só assim se alcançariam “todas as condições e conforto para a conservação dos importantes quadros que possui”²¹. Este pedido teve prosseguimento, avançando as obras no ano seguinte. No entanto, logo em 1898, voltava a entrar água pelas claraboias devido a uma grande tempestade que arrancou e partiu alguns vidros então colocados²².

No *Decreto* de reforma da Academia de 1901, sublinhava-se como sendo uma das suas atribuições “empregar os meios necessários para o enriquecimento e boa conservação do Museu Nacional” (*Collecção Official da Legislação Portuguesa*, 1901: 890). Depois de várias vicissitudes, apenas dois anos mais tarde o Museu foi visitado por uma Comissão, cujos objectivos se prendiam à reformulação da disposição das peças, bem como à identificação das pinturas mais

²¹ A.N.B.A., 2-A-SEC.095, *Livro de Correspondencia com o Ministerio do Reino*, [19-9-1884 a 17-5-1905], n.º 176, 13 de Agosto de 1896.

²² Arquivo Nacional Torre do Tombo (A.N.T.T.), PT/TT/MOPCI/DEPFM, Ministério das Obras Públicas mç. 509, “Melhoria da Ventilação nas Salas do Muzeu de Bellas Artes”, 1898.

necessitadas de intervenções urgentes de restauro, a cargo de Luciano Freire. Este processo não chegou a ter grandes resultados práticos devido a várias questões administrativas e políticas (Alves, 2013: 366). Um documento existente no Museu Nacional de Arte Antiga, onde é proposta uma Comissão da Academia para inspecção do Museu, provavelmente referindo-se à mesma, indica entre as suas tarefas conhecer os inventários realizados, apurar a existência de informações sobre as condições ambientais e quais os procedimentos necessários para se obterem essas informações, como retardar a degradação das pinturas e de como enriquecer e vigiar estas colecções²³.

Parece-nos curioso salientar o facto de as questões relacionadas com a adaptação de peças às melhores condições ambientais não se limitar apenas à pintura. No caso da instalação da colecção de cerâmica e cristais, tinha sido escolhida uma sala na remodelação de 1903 “Vistas as condições de iluminação e climatericas na referida sala não serem prejudiciais a objectos dessa natureza”²⁴ No entanto, esta pretensão não tinha sido concretizada por causa do mau estado do pavimento, apenas reparado sete anos mais tarde.

No referente à pintura, os problemas mantiveram-se e, apesar do alerta dado por D. José Pessanha numa sessão da Academia do fim de 1904²⁵, no ano seguinte, o novo director do Museu Carlos Reis, fazia um pedido urgente de melhoramentos. Segundo descreveu mais tarde, ao tomar posse do seu cargo tinha encontrado o museu num estado calamitoso, lembrando um carvoeiro, devido à sujidade dos seus pavimentos. Chovia no interior das salas e não havia serviço de segurança contra incêndios ou qualquer dispositivo de auxílio à vigilância das salas (Reis, 1909). Uma das medidas mais urgentes consistia em arranjar os telhados sob o risco de terem de se retirar pinturas das paredes para evitar os seus estragos. Para além disso, os problemas relacionados com a temperatura faziam-se sentir nestas peças, especialmente nas “góticas”, variando os seus valores entre os 6º e os 28º C, “o que equivale a dizer que, dentro de pouco tempo, se não se fizerem as reparações necessárias, isso será a ruína completa dos quadros”²⁶. Pouco tempo depois opôs-se à instalação de uma fábrica nas proximidades devido aos perigos inerentes ao fumo e suas consequências para a conservação das pinturas²⁷, reflectindo-se aqui a sua sensibilidade para estas questões.

Provavelmente em consequência destes alertas, em Janeiro 1906 chegava um Ofício das Obras Públicas aconselhando a implementação das medidas necessárias de protecção das colecções para se poderem iniciar as obras nos telhados²⁸.

Esta preocupação constante com as pinturas e o seu meio envolvente, não era contudo satisfatória para a Academia e, em 1909, começaram a surgir nas suas sessões vários tipos de comentários e propostas para a melhoria das condições do edifício, bem como para uma intervenção sistemática de restauro nas pinturas mais debilitadas. De facto, adicionando a este aspecto a inexistência de um bom catálogo da colecção entre outros factores, a aparente falta de interesse começava a ter ecos na imprensa periódica:

²³ A presença de António José Nunes Júnior entre os nomes propostos para esta Comissão, dá uma datação anterior a 1905. Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.), AJF-Cx.3-P.2-Doc.1, s.d.. [consulta em 17-12-2013]. <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4726360>

²⁴ M.N.A.A., *Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia – Museu Nacional de Arte Antiga – Documentação geral 1905-1912*, L.2, n.º 268, ARBA, 3 de Março de 1910.

²⁵ A.N.B.A., 1-A-SEC.019, *Comissão Executiva – Actas, Livro 1.º*, [8 de Abril de 1902 a 5 de Junho de 1911], n.º 42, 29 de Novembro de 1904, pp. 44v-45v.

²⁶ A.N.B.A., 1-C-SEC.058, *Ministério do Reino, Correspondencia Entrada, Anos 1903-1909*, 22 de Outubro de 1905.

²⁷ A.N.B.A., 1-C-SEC.058, 12 de Agosto de 1905 – 058

²⁸ M.N.A.A., *Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia – Museu Nacional de Arte Antiga – Documentação geral 1905-1912*, Reg. N.º 11, 25 de Janeiro de 1906.

Os primitivos, que nisto até se revelam de uma época afastadíssima, cançados de um olvido, que já tem séculos, e ofendidos justamente de não serem mencionados em um catalogo, melindraram-se a valer e não encontrando outra maneira de protestar contra o mau tratamento que lhes dão, vão-se embora – desaparecem!...

O caso é que a tinta de alguns já começou a dar sinal da partida e, no dizer “dos Acadêmicos, se se lhes não acudir a tempo, acabam todos por desaparecer de vêz...

Esta circunstancia, a dar-se, simplificará muito o trabalho de organização do catalogo do museu que, na parte correspondente aos primitivos, poderia, com vantagem, ser transferido para o museu florestal.

Seria talvez o meio de vêr um dia aquelas táboas classificadas... (MANO, 1909)

No âmbito da escolha de peças para os Museus Regionais, surgiu na sessão de 1 de Junho de 1909 uma vasta discussão sobre o estado de conservação das pinturas do Museu, bem como sobre as condições ambientais do Museu²⁹. Neste debate vamos encontrar vários nomes ainda hoje conhecidos. Foi José Veloso Salgado quem iniciou a questão lamentando o estado dos quadros, alguns dos quais em risco de ruína completa. Podemos destacar também a figura de Ramalho Ortigão, que a partir desta altura tomou um papel importante na Academia, devendo-se a si a constituição da Comissão de Beneficiação de Pintura dos Séculos XV e XVI (Alves, 2013). Os trabalhos de Luciano Freire no âmbito desta Comissão resultaram em intervenções sobre centenas de quadros nas primeiras décadas a seguir à implantação da República (Alves, 2011). Defendia este escritor a necessidade de se protegerem alguns exemplares com vidros. Esta solução, preconizada pela já referida Comissão inglesa na década de cinquenta, devia ser familiar a Ramalho, visitante assíduo de Museus no estrangeiro.

Para António Arroio a explicação era mais científica, prendendo-se esta degradação à mudança de ambiente imposta aos quadros durante a transferência das localizações originais, onde tinham estado sem alterações durante séculos, para o local actual. Ao contrário do defendido anteriormente pelo Marquês de Sousa e Holstein, a culpa deste fenómeno era agora atribuída às influências meteorológicas, estáveis no caso das igrejas e muito instáveis no edifício do Museu, especialmente tendo em conta a proximidade do rio.

A intervenção do restaurador de pintura da Academia, Luciano Freire, foi mais metodológica. Depois de apresentar uma primeira proposta generalista, devidamente contextualizada nas intervenções realizadas anteriormente e seus autores, defendeu ser necessária uma vigilância constante, quaisquer que fossem as condições exteriores ou as medidas tomadas para as controlar.

O último a manifestar uma opinião sobre o assunto nesse dia foi o arquitecto Ventura Terra, alvitando a transferência dos quadros para as salas do andar inferior, mais resguardadas das variações da temperatura

Passados onze dias, eram apresentadas duas propostas para solucionar os problemas levantados na sessão anterior³⁰. A primeira, de Luciano Freire, estava mais relacionada com medidas de intervenção directa sobre as pinturas, intitulada *Medidas a tomar para evitar a ruína imediata de parte dos quadros dos séculos XV, e X.VI. do Museu Nacional*. A segunda, que nos interessa agora destacar, da autoria de José Luís Monteiro, analisava as *Modificações a introduzir no Edifício do Museu Nacional, para, tanto quanto possível, ficar assegurada a boa conservação dos quadros allí expostos*. Este arquitecto, com uma formação brilhante no exterior, onde foi distinguido com vários prémios, deveria ser mais estudado entre nós no que concerne a questões ligadas ao nosso Património. A proposta então apresentada dedica-se exclusivamente à apresentação de um conjunto de medidas:

...modificações a introduzir ao edificio, direi que o excessivo calor, que se sente nas salas do andar nobre, poderia combater-se, estabelecendo uma forte corrente de ar nos salões, os quaes, naturalmente teriam de se apropriar para esse effeito. A corrente de ar conseguir-se-hia, por meio de uma ou mais poderosas ventoinhas, movidas por corrente electrica da rede geral, o que, além de ser de grande simplicidade, de instalação, seria muito mais economico do que por meio de outro qualquer motor, e até mais isento de perigos. – Claro está que, a não ser a despeza de instalação, pouca importaria a que resultasse do custeio, por não ser muito elevado, em cada

²⁹ A. N. B. A., 1-A-SEC.018, *Actas Academia*, [1883-1910], 1 de Junho de 1909, pp. 168v-172v.

³⁰ A. N. B. A., 1-A-SEC.018, 12 de Junho de 1909, pp. 173-178.

anno, o numero de dias, em que o seu funcionamento se tornaria necessario. – E tendo-se alvitrado que mais convenientes seriam /, para collocação dos referidos quadros, as salas do pavimento terreo, onde, com effeito, o calor se faz sentir muito menos, e omitindo quaesquer considerações de outra ordem, que me não cumpre fazer, direi que, por serem bastante humidas todas as salas d'esse pavimento, que olham para o norte, não poderiam ellas ser aproveitadas para aquelle fim, sem que ali se estabelecesse um systema de aquecimento tão completo, que supprimesse, de todo, a humidade das referidas salas, – Este systema seria forçosamente dispendioso, porque, não podendo adoptar-se caloriferos pelo perigo constante de incendio, além de outras desvantagens d'ahi resultantes, teriam as installações de ser bastante onerosas, quer se empregasse o ar aquecido, quer se preferisse o aquecimento pelo vapor. – Independentemente da providencia que deixo apontada e que, julgo indispensavel, tomar-se desde já, – lembrei que sendo necessario completar o edificio do Museu, segundo, ha pouco, foi representado pela Academia ao Governo, deverá preferir-se para a Exposição dos alludidos quadros, a parte de novo construida, na qual cumpre formar d'accôrdo com a Academia (que não deverá deixar de ser ouvida sobre o respectivo projecto), as precauções necefsarias para manter uma temperatura quanto pofsivel constante, e não muito elevada.³¹

Neste documento interessa-nos destacar a proposta de uma solução integrada no edificio. Mesmo tendo em conta o carácter dúbio de algumas soluções ou o facto de estarem ultrapassadas em termos científicos, a leitura destas linhas demonstra bem o grau de consciencialização das diferentes épocas relativamente aos problemas da Conservação Preventiva. Aqui ficam exemplificadas as medidas então apresentadas, dependentes do próprio avanço tecnológico da época.

O pedido enviado ao Ministério do Reino para a formação da Comissão de Beneficiação de Pintura, onde se apresentava um plano para a conservação da colecção do Museu, era baseado nas várias propostas debatidas ao longo das sessões da Academia. Entre estas podemos destacar as seguintes:

1. *Diminuição do excessivo calor que se faz sentir no andar nobre do Museu Nacional, por meio de fortes correntes de ar, estabelecidas nos sotãos pela acção de pode-/rosas ventoinhas, movidas por corrente electrica da rede geral;*
2. *Complemento do edificio do Museu, [...] tomando-se, na construcção as precauções necessarias para que, nessa parte do palacio, a temperatura não soffra oscillações muito sensiveis e nunca possa attingir um grau muito elevado, expondo-se nessas novas sallas os quadros dos seculos XV e XVI.*
3. *Tratamento dos quadros: operação melindrosa, que exige especialissima competencia, e que deverá consistir, primeiro, em fixar a tinta que ameaça despende-se, e, depois, em impregnar a madeira de substancias que a tornem menos sensi-/vel ás variantes de temperatura e, quanto possivel, refratarias á acção, não menos destruidora, dos insectos que a corroem; em proceder a lavagens que façam desaparecer não só a tinta applicada nos trechos repintados, comô as successivas camadas de oleos vernizes e pó, que cobrem os quadros, alterando-lhes profundamente o aspecto, desfigurando-os por vezes, da maneira mais completa; e, finalmente em cobrir de tons approximados os pontos em que a tinta haja caído, mas sem a pretensão que, em geral, domina os restauradores, de occultar a ruina soffrida; [...]*³²

Estariam aqui reflectidas as inovações que entretanto se iam desenvolvendo ao nível europeu? A similitude de muitas soluções leva-nos a crer que sim. No entanto, sendo os problemas os mesmos, a sua solução passaria, obviamente, pelo mesmo tipo de procedimentos. A questão das ventoinhas iria evitar a condensação da humidade na superfície das pinturas, problema este referido na documentação analisada, como já vimos. Os aquecimentos nos Museus tornaram-se prática comum na segunda metade do século XIX (Casanovas, 2008: 28), tendo em conta o mencionado conforto dos visitantes, especialmente importante nos países mais a norte.

³¹ A.N.B.A., 1-A-SEC.018, 12 de Junho de 1909, pp. 174v-175.

³² A.N.B.A., 1-C-SEC.070, *Academia Real Bellas Artes, Correspondencia com o Ministerio do Reino, 1909-1913*, 8 de Julho de 1909, pp. 5-7.

Ainda no fim do ano de 1909, chegava à Academia o pedido de um relatório pormenorizado das obras necessárias no Museu, provavelmente como reflexo do alcance das discussões tidas no seu seio³³.

A proposta para a formação da Comissão acabou por ser aprovada³⁴, começando então uma época onde o restauro da pintura foi financiado pelo Governo, constituindo uma das únicas iniciativas neste âmbito, ainda propostas na monarquia, que transitaram para o novo sistema republicano no decreto de 1911 (Alves, 2011).

Com esta mudança política formou-se o Museu Nacional de Arte Antiga, sob a direcção de José de Figueiredo, com uma nova orientação fora dos limites propostos neste artigo. Apesar disso, julgamos ainda interessante referir alguns dos pontos mais importantes indicados por este director para as obras necessárias em 1912, entre os quais se encontravam a substituição de janelas e portas, a remoção e adição de fogões em salas específicas, a reparação de coberturas para melhorar a capacidade de limpeza das claraboias, o arranjo dos sistemas de escoamento de águas das coberturas para se evitar o seu entupimento que já anteriormente tinha tido resultados nefastos, chegando mesmo a provocar inundações³⁵.

CONCLUSÕES

A falta de interesse das entidades responsáveis por este património artístico nacional, já notada por outros autores (Neto, 2003: 227), levou ao constante esforço da Academia ao longo dos anos pela conservação das suas colecções. Ao adoptar diferentes espécies de medidas, mais relacionadas com a humidade na Galeria ou com as variações de temperatura no Museu, vamos encontrando vários tipos de soluções então discutidas no estrangeiro. Este facto coloca-nos no panorama internacional, apesar de, na maioria das vezes, acontecer com alguns anos de atraso. A constante saída de grande parte dos nossos intelectuais, bem como a formação dos artistas no estrangeiro, dotava-os de um conhecimento sobre as práticas dos grandes museus e as soluções ali encontradas, possibilitando a sua adaptação ao caso nacional, o que nos aparece reflectido nas diferentes discussões relatadas no seio académico ao longo dos anos analisados.

Infelizmente, não encontramos referências ao Museu Portuense e à influência deste tipo de questões na formação da nova Galeria em Lisboa. Esta falta de ligação entre as diferentes experiências museológicas talvez venha a ser colmatada com pesquisas mais aprofundadas sobre estas questões relacionadas com a Conservação e Restauro.

Nesta abordagem pretendemos mostrar o facto da antiguidade das questões relacionadas com as condições ambientais dos Museus não se reportarem ao século XX, tendo nascido com a necessidade de preservação do seu próprio património. Por outro lado, ao estudarmos a História da Conservação e Restauro onde se incluem, obviamente, as problemáticas relacionadas com a Conservação Preventiva, poderemos perceber o estado de conservação actual das peças de uma forma muito mais clara e abrangente.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Alice Nogueira. O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca. *In Arte e Teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – CIEBA, n.º 16-17, (no prelo).
- ALVES, Alice Nogueira. *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*. s.l.: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2013.
- ALVES, Alice Nogueira. A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal – Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de

³³ A.N.B.A., 1-C-SEC.058, 24 de Dezembro de 1909.

³⁴ A.N.B.A., 1-A-SEC.018, 25 de Janeiro de 1910, p. 183v.

³⁵ M.N.A.A., AJF-Cx.3-P.1-Doc.8, 6 de Fevereiro de 1912. [consultado a 17-12-2013]. <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4726351>

- 1911), In. ed. José Delgado Rodrigues e Sílvia S. M. Pereira, *Actas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 343-350.
- CASANOVAS, Luís Efreim Elias. *Conservação Preventiva e Preservação das Obras de Arte*. Lisboa: Edições Inapa – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2008.
- Collecção Official de Legislação Portuguesa, Anno de 1901*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1902, p. 890.
- CONTI, Alessandro. *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. s.l.: Butterworth-Heinemann, Elsevier, 2007.
- CUSTÓDIO, Jorge. “Renascença” Artística e Práticas de Conservação e Restauro Architectónico em Portugal, durante a 1 República. 2 Vol. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.
- Diário do Governo*. n.º 118, 28 de Maio de 1869, p. 665.
- EASTLAKE, Charles L., FARADAY, Michael, RUSSEL, William S. Report of the Commission Appointed to Inquire into the State of the Pictures in the National Gallery (1850), In Ed. Sarah Staniforth, *Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013, pp.270-275.
- HOLSTEIN, Sousa. Introdução. In *Catalogo Provisorio da Galeria Nacional de Pintura*. Lisboa: Academia Real de Bellas Artes, 1868, pp. 5-19.
- HOLSTEIN, Sousa. *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal, a organização dos museus e o serviço dos monumentos históricos e da arqueologia*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- MACEDO, Manuel de. *Restauração de Quatros e Gravuras*. Lisboa: David Corazzi, Editor, 1885.
- MANO, L, Museu sem catalogo, Quadros sem tinta. In *Diário de Notícias*. 18 de Junho de 1909. Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia. *Catalogo Provisorio – Secção de Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889.
- NETO, Maria João Baptista. A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora – Contributo para o estudo e salvaguarda da *pintura gothica* em Portugal., In *Artis, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Braga: n.º 2, 2003, pp. 219-260.
- PETTENKOFER, Max Von, On Oil Paint and the Conservation of Painting Galleries Using the Procedure of Regeneration (1902). In Ed. Sarah Staniforth. *Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013, pp.126-130.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O António Maria*. 4 de Novembro de 1880, p. 362.
- Select Committee on the National Gallery, Report from the Select Committee on the National Gallery (1853). In Ed. Sarah Staniforth, *Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013, pp. 96-101.
- REID, David Boswell. Illustration of the Theory and Practice of Ventilation (1844). In Ed. Sarah Staniforth. *Historical Perspectives on Preventive Conservation*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013, pp. 118.-125.
- REIS, Carlos. Museu Nacional de Bellas Artes. In *Diário de Notícias*. N.º 15652, 14 de Junho de 1909.
- Relatório dirigido ao illustrissimo e excellentissimo Senhor Ministro e Secretario D’Estado dos negócios do Reino pela Commissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artístico e a organização do Serviço dos Museus, Monumentos Históricos e Archeologia*. 2 tomos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.
- SOARES, Clara Moura, RODRIGUES, Rute Massano. A salvaguarda do património histórico-artístico na regência de D. Pedro IV: a consciência patrimonial no contexto das guerras liberais. In *Actas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 352-358.
- SOARES, C. M., RODRIGUES, R. M., CRUZ, A. J., RÊGO, C., «Conservação e destruição de pinturas dos conventos extintos em Portugal durante o século XIX». In *ECR – Estudos de Conservação e Restauro*, 2012, pp. 231-248. [consulta: 17.12.2013] <http://revistas.rcaap.pt/ecr/article/view/3095/2494>

AGRADECIMENTOS

A autora agradece ao seu orientador Fernando António Baptista Pereira por todo o seu apoio.

CURRÍCULO DA AUTORA

Alice Nogueira Alves

Concluiu o Bacharelato em Conservação e Restauro na Escola Superior de Conservação e Restauro em 2000 e a Licenciatura, na mesma área, na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa em 2002. Desde o início da sua formação, as questões relacionadas com a Teoria do Restauro e o modo como se encara o objecto artístico assumiram uma importância fundamental nos seus interesses académicos, terminando o Doutoramento na área de História da Arte, Património e Teoria do Restauro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2009. O seu Pós-doutoramento, ainda em curso, é dedicado à área da História e Teoria da Conservação e Restauro da Pintura em Portugal. Desde 2009 desempenha funções docentes no ensino superior, sendo actualmente Professora Auxiliar Convidada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Paralelamente tem desenvolvido e colaborado em vários projectos e intervenções na área de Conservação e Restauro.

Contacto: alicenalves@gmail.com

Anexo 10

«The "International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art (1930)" in the Portuguese context», comunicação apresentada no *2nd International Workshop, Physical and Chemical Analytical Techniques in Cultural Heritage*, realizada no Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa, no dia 5 de junho de 2012.

- Resumo
- Apresentação
- Proveniência das imagens

The "International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art (1930)" in the Portuguese context

The International Council of Museums (ICM) was established by the International Committee on Intellectual Cooperation of the League of Nations, in the twenties of the last century. This new institution came to underline the importance that areas such as Museology and Conservation and Restoration had obtained in the previous decades. Its main functions were linked to activities related to museums and conservation of works of art, organization of international meetings and production of publications. The most commonly referred meeting that took place under the scope the ICM, was held between the 21st and the 30th of October 1931, from which the Athens Charter for the restoration of monuments resulted. In this statement we wish to highlight the meeting that took place in Rome in the previous year, between the 13th and the 17th of October: the "International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art", and which originated the publication of several articles in the ICM journal, *Museion*, in 1931 [1].

The importance of this event was huge, and its influence contributed to the creation of laboratories in museums all over Europe, in addition to those already existing at that time. Among those, it should be interesting to highlight the one of our National Museum of Ancient Art, created in 1936, resulting from the collaboration between João Couto and Manuel Valadares. There are also references to the results of this conference in some reports and publications related to the application of new analytical methods to the study of works of art that have been developed since the twenties, in Portugal. One of the first to be referred is the report made by Carlos Bonvalot in 1933 about the intervention performed on a series of paintings of a church in Cascais in the previous decade, with the support of radiography and of some chemical tests conducted by Luís Quintela and Herculano de Carvalho, respectively [2]. Other prominent names are those of Roberto de Carvalho and Pedro Vitorino who have carried out several radiographies on paintings in the northern region of Portugal, since 1928.

The analysis of this documentation helps us to realize the importance of the impact of scientific advances in Portugal, leading to interesting results about the choices made by our experts. It also shows the impact of this information on the development of the restoration works of this period.

[1] *Mouseion – Revue Internationale de Muséographie*, 5.º année, Vol. 13-14, 15 and 16.

[2] C. Bonvalot (1981), Os quadros quinhentistas de Cascais. Relatório técnico, in ed. L. M. Teixeira e L.M.P. Alves *Investigação e Restauro em Pinturas Quinhentistas de Cascais num trabalho inédito de Carlos Bonvalot*, Cascais, 5-28.

The "International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art (1930)" in the Portuguese context

Alice Nogueira Alves

5 de Junho de 2012

1

Conferência Internacional para o Estudo dos Métodos Científicos Aplicados ao Exame e à Conservação das Obras de Arte

-Roma 1930

-Questões abordadas relacionadas com a Pintura a óleo:

-Elementos constitutivos

-Factores de alteração

-Técnicas de defesa e protecção

-Aplicação dos Processos de laboratório à análise crítica das obras de arte

-Pontos de vista de vários especialistas envolvidos na área

2

Conclusões finais:

- Necessidade dos dados incontestáveis da ciência
- Inocuidade dos métodos utilizados
- Estudos comparativos das obras dos principais museus
- Constituições de bases de dados
- Empenho de novas gerações
- Colaboração interdisciplinar

3

Antecedentes em Portugal:

Carlos Bonvalot

- Bolseiro em Paris e Roma - regressa a Portugal em 1923
- Os Quadros Quinhentistas de Cascais - Relatório Técnico*
- Baseado em bibliografia estrangeira
- Professor Herculano de Carvalho – IST – análise micro-química dos pigmentos – 20 amostras
- Dr. Luís Quintela – Exames de Raios X
- Referências aos resultados da Conferência

4

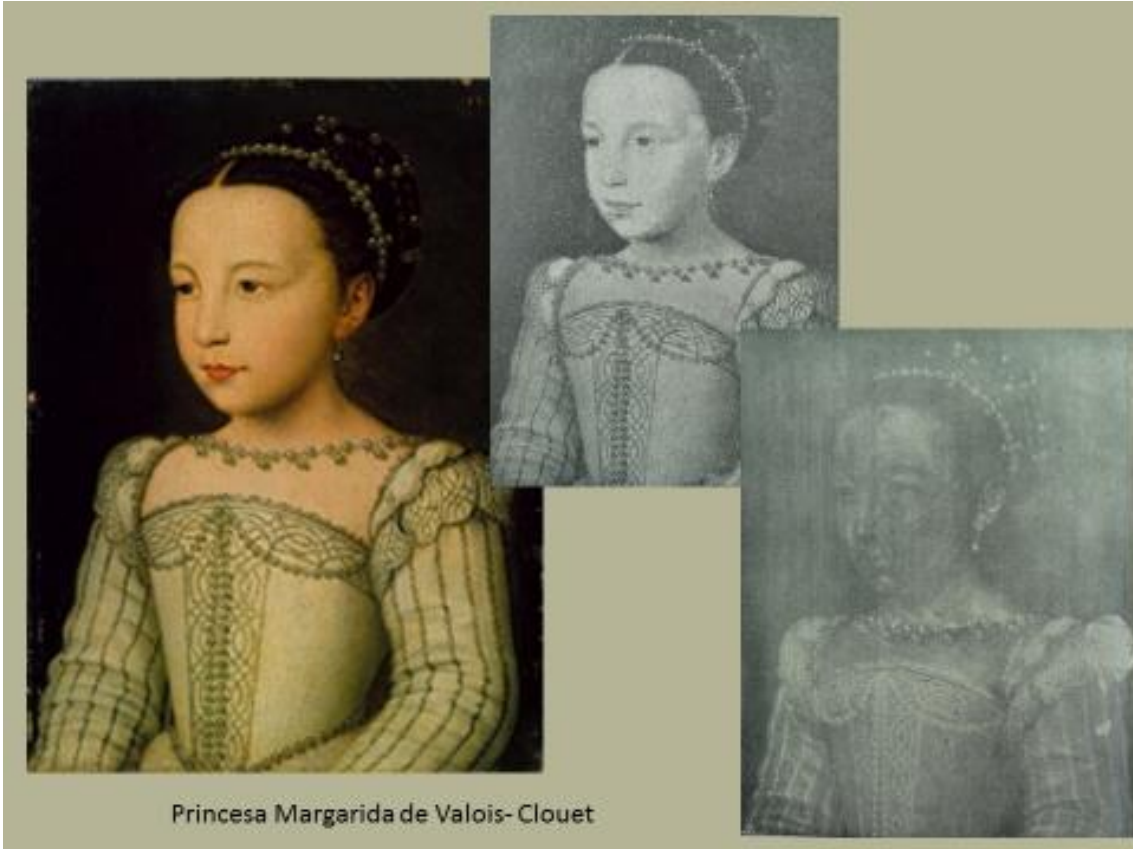


5

Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho

- Trabalhos iniciados em 1928
- Conhecimento dos trabalhos realizados no laboratório do Museu do Louvre
- Trabalhos de A. Chéron de 1921
- Estudo da pintura e sua técnica
- Encontrar retoques e maus restauros
- Luís Reis Santos

6



7



8



Anunciação – Vasco Fernandes - Museu do Lamego

9

São Simão – Museu de Aveiro



10



11



A Virgem e o Menino – Museu Municipal do Porto

12



Laboratório para o Exame das
Obras de Arte - Museu Nacional
de Arte Antiga - 1936

João Couto e Manuel Valadares



- Exames Luz Rasante
- Raios X
- Raios UV
- Macrofotografia
- Análises químicas (não
continuado)
- Calorímetro

13

Principais objectivos:

- Apoio à Oficina de Restauro de Pintura
- Problemas de autoria
- Compreensão das pinturas e seus materiais
- Repintes e problemas de conservação

14

Luz Rasante



Ressurreição



Martírio de São Sebastião

15

Raios X



Cristo deposto na Cruz



Painéis de São Vicente

16

Macrofotografia



Pormenores de vários retratos

17



Salomé
Lucas Cranach, o Velho



18



19



Calvário
Museu de
Setúbal

Radiografias
1938



20

«O exame científico das Obras de Arte tem, além do auxílio que pode prestar ao restaurador, um alcance muito maior no estudo objectivo daquelas obras. Em pintura, os exames dos suportes, dos aglutinantes, dos pigmentos, dos vernizes ; nas artes decorativas, o exame dos materiais empregados são auxílios eficazes para os conservadores dos Museus, aos quais o Estado e o público exigem conhecimentos positivos e sòlidamente fundamentados. Só os Laboratórios, perfeitamente equipados podem concorrer com tão preciosos auxiliadores, irmãos da agudeza e da educação da vista e do tacto.»

João Couto

Proveniência das imagens

5.

PESSOA, José, «Carlos Bonvalot – Pioneiro no encontro entre a arte e a ciência», in *Cascais de Carlos Bonvalot*, Câmara Municipal de Cascais, Museus Municipais de Cascais, Lisboa, 2009, pp. 39 e 126.

7.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=306090>

VITORINO, Pedro, «A tabua de Margarida de França e a sua radiografia (Museu Municipal do Pôrto)», in *Portucale, Revista Ilustrada de Cultura Literária, Científica e Artística*, Vol. VII, Porto, 1934, pp. 55 e 56.

8.

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Common/DownloadFile.aspx?ID=15578&THUMBNAILTYPE=2&FILETYPE=1>

CARVALHO, Roberto, VITORINO, Pedro, «"A Trindade" do Museu do Pôrto vista aos raios X», in *Portucale, Revista Ilustrada de Cultura Literária, Científica e Artística*, Vol. VII, Porto, 1934, pp. 175 e 178.

SANTOS, Luiz Reis, *Os processos científicos no estudo e na conservação da pintura antiga*, Imprensa Social, Porto, 1939.

9.

Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves, Museu Nacional de Arte Antiga, Athena, s.l., 2010, p. 150.

SANTOS, Luiz Reis, *Os processos científicos...*

10.

SANTOS, Luiz Reis, *Os processos científicos...*

11.

GUSMÃO, Adriano de, «Os Primitivos e a Renascença», in dir. João Barreira, *Arte Portuguesa – Pintura*, Lisboa, Edições Excelsior, 1951, p. 186.

Primitivos Portugueses 1450-1550..., p. 23.

12.

Primitivos Portugueses 1450-1550..., p. 171.

SANTOS, Luiz Reis, *Os processos científicos...*

13.

COUTO, João, VALADARES, Manuel «A "Salomé" de L. Cranach, o Velho», in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, n.º IV, Lisboa, 1938.

15.

COUTO, João, VALADARES, Manuel «A "Salomé"...

16.

COUTO, João, VALADARES, Manuel «A”Salomé”...

17.

COUTO, João, VALADARES, Manuel «A”Salomé”...

18.

COUTO, João, VALADARES, Manuel «A”Salomé”...

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=249889>

19.

COUTO, João, VALADARES, Manuel «A”Salomé”...

20.

Primitivos Portugueses 1450-1550..., p. 217.

MOURA, Abel de, «Valorização dos elementos autênticos na obra de arte», in, *João Couto – in memoriam*, Fundação Calouste Gulbenkian, s.l., 1971, p. 130.

Direção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Conservação e Restauro (DGPC-ACR), processo n.º 611.

21.

COUTO, João, VALADARES, Manuel «A”Salomé”..., p. 48.

Anexo 11

«A alteração da representação iconográfica no restauro da Pintura – Análise do caso do “Calvário” da Igreja do Convento de Jesus de Setúbal», parte da comunicação apresentada no Encontro *Physical and Chemical Analytical Techniques in Cultural Heritage*, comunicação apresentada no Auditório do Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa, no dia 2 de junho de 2011.

- Resumo
- Apresentação
- Proveniência das imagens

A alteração da representação iconográfica no restauro da Pintura – Análise do caso do «Calvário» da Igreja do Convento de Jesus de Setúbal

Desde o momento da criação, uma obra de arte está sujeita a uma transformação contínua de adaptação às mentalidades dos homens que dela usufruem ao longo dos séculos.

No caso da pintura de cariz religioso este aspecto é ainda mais vincado. Com a alteração dos princípios e orientações religiosas, vai mudando a mensagem que se pretende transmitir e, conseqüentemente, é necessário realizar uma adaptação, ou mesmo uma «modernização» dos assuntos representados no portador da mensagem a ser adorado pelos fiéis.

Um dos momentos mais importantes, onde encontrámos amplamente reflectido este aspecto, foi na Contra-Reforma, no século XVI, quando a Igreja Católica sofreu um profundo abalo sendo obrigada a reformular as suas bases até ao mais ínfimo pormenor, incluindo a própria alteração iconográfica dos seus espaços e obras de arte, procurando uma austeridade contrária à falta de seriedade de que era então acusada.

Espalhando-se rapidamente pela sociedade europeia, também chegou a Portugal esta alteração dos princípios do culto e a necessidade de se coadunarem os elementos iconográficos às novas directrizes e, é neste sentido, que devemos interpretar a intervenção realizada no quadro do Calvário, onde foi representada uma imagem da Nossa Senhora, austera e condigna da sua posição, sem grande transparência da sua dor, sobre a primitiva mãe de Jesus em sofrimento caída no chão face ao calvário do seu filho, anteriormente observável.

Este repinte realizado sobre a policromia original ali ficou até ao século XX, quando por motivos já totalmente alheios à religião, se removeu esta memória histórica em busca da imagem inicial. Encontrávamo-nos então num momento onde a procura das camadas pictóricas originais e das cores dos artistas criadores, se sobrepunha à memória e registo da passagem do tempo sobre as pinturas. Esses documentos, onde poderíamos ler o modo como as sociedades tinham encarado e interagido com as memórias artísticas dos seus antecessores, eram apagados em prol de um conceito museológico e da procura da justificação e modelos do desenvolvimento da História da Arte ao longo dos séculos.



A alteração da representação iconográfica no restauro da Pintura

Análise do caso do “Calvário” da Igreja do Convento de Jesus de Setúbal

Fernando António Baptista Pereira
Alice Nogueira Alves

2 de Junho de 2011

1

Concílio de Trento 1545-1563

- Adaptação das imagens de culto
aos textos sagrados

-Restauro devoto

-Arte – escrava da religião

-2 atitudes distintas:

-Preocupação com a iconografia e sua
correção

-Preservação das obras primas –
deixam de ser imagens de culto



2

.. O Santo Concílio proíbe que existam nas igrejas imagens que inspirem um dogma erróneo e possam confundir os simples de espírito, quer também que se evite toda a impureza e que não se dê às imagens caracteres provocativos. Para assegurar o cumprimento de tais decisões o Santo Ofício proíbe que se coloquem em qualquer lugar, e também nas igrejas que não estejam sujeitas a visitas de pessoas comuns, toda a imagem insólita, a não ser que tenha recebido a aprovação do bispo...

3

.. The Holy Council prohibits the existence of images in churches that inspire an erroneous dogma and might confuse the simple-minded, he also want to avoid all the impurity and not giving provocative characters to images. To ensure compliance with these decisions the Inquisition forbids them to stand anywhere, as well as churches that are not subject to visits by ordinary people, all the unusual image unless it has received the approval of the Bishop ...

-

4



5

Principais critérios de Intervenção do Restauro Devoto

- Não há noção do espaço temporal entre a obra original e a intervenção
- O conteúdo é mais importante do que a forma
- O restaurador tem que se adaptar ao estilo do pintor, mas ainda não pratica o restauro mimético – deixa a sua marca.
- Não há distinção entre a obra original e o restauro
- Utilização comum dos mesmos tipos de materiais

6

As intervenções na pintura quinhentistas nos anos trinta do século XX

- Exposição dos Primitivos – 1940 - Duplo Centenário
- Procura de uma escola de pintura portuguesa

Em todos os sectores da investigação histórica ou da ciência aplicada ao exame das obras de arte se procura revelar o que subsiste da realização original.

[...]

Deste modo, toda e qualquer alteração que deforme ou modifique parcial ou literalmente uma pintura terá que ser removida, a fim de se esclarecer a concepção autêntica e, conseqüentemente, a realização original. Abel de Moura

7

In all areas of historical research or applied science to the examination of works of art we seek to reveal what remains of the original realization.

[...]

Thus, any change that mutilate or modify part or the all painting will be removed in order to clarify the genuine idea and hence the original realization.

8

A descoberta da imagem original

- 1929 – restauro de Cristo a caminho do Calvário – José de Figueiredo
- Entrada na oficina de restauro da pintura antiga – Março e Abril de 1938
- João Couto, Fernando Mardel e Manuel Valadares
- Historiografia do retábulo – não havia referências ao restauro devoto

9

- Irregularidade da superfície
- Radiografias – Laboratório do Museu das Janelas Verdes – 18 de Abril de 1938.
- Comprovação da existência de uma pintura subjacente.
- Problemas de leitura devido a repintes nas vestes da figura femininas.



10



- Informação suficiente para a delimitação da zona a intervir
- Levantamento seguro do repinte posterior
- Restauro ou Des-restauro?

11



12



Agradecimentos

Academia Nacional de Belas-Artes
Professor Fernando Antônio Baptista Pereira
Professor Vitor Serrão
Dr. Rui Ferreira da Silva
Dr.ª Nazaré Escobar
Ana Mafalda Rocha
Andreia Brás
Bruno Moreias
Octávio Fernandes

13



14

Proveniência das imagens

1.
COUTO, João, «O Calvário – Painel do políptico da igreja do Convento de Jesus, em Setúbal», in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, vol. VI, 1,^a, Lisboa 1940.
2.
MOURA, Abel de, «Valorização dos elementos autênticos na obra de arte», in, *João Couto – in memoriam*, Fundação Calouste Gulbenkian, s.l., 1971, p. 130.
5.
MOURA, Abel de, «Valorização..., pp. 130-131.
10.
MOURA, Abel de, «Valorização..., p. 130.
11.
COUTO, João, «O Calvário...
12.
COUTO, João, «O Calvário...
Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves, Museu Nacional de Arte Antiga, Athena, s.l., 2010, p. 217.
13.
COUTO, João, «O Calvário...
14.
COUTO, João, «O Calvário...

Anexo 12

ALVES, Alice Nogueira, «O Regresso à Imagem Original – Os Repintes e Restauros das Representações do Calvário nos Retábulos dos Conventos de Jesus e da Madre de Deus», in *Retábulo do Convento de Jesus de Setúbal*, Câmara Municipal de Setúbal, 2013, pp. 81-93.

MUSEU DE SETÚBAL | CONVENTO DE JESUS

RETÁBULO DO CONVENTO DE JESUS DE SETÚBAL

ca. 1517/19 – 1530

FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA
MANUEL BATORÉO
ALICE NOGUEIRA ALVES
ARMANDO JESUS
MARIA JOSÉ FRANCISCO



Museu de Setúbal | Convento de Jesus

CÂMARA MUNICIPAL DE SETÚBAL

COORDENAÇÃO

Presidente da Câmara Municipal
Maria das Dores Meira

Vereador
Pedro Pina

Departamento de Cultura, Educação, Desporto, Juventude e Inclusão Social
Luis Liberato Baptista

Divisão de Museus e Bibliotecas
José Luis Catalão

Editores

Maria João Cândido
Fernando António Baptista Pereira

Textos

Fernando António Baptista Pereira
Armando Jesus
Manuel Batorêo
Alice Nogueira Alves
Maria José Francisco
Maria João Cândido

Revisão

Paulo Anjos

Fotografias dos painéis do Retábulo do Convento de Jesus
José Pedro Aboim Borges

Design, paginação e tratamento de imagem
António Cunha, Divisão de Comunicação e Imagem

Impressão
Tipografia Belgráfica, 1ª Edição, dezembro de 2013

Tiragem
1.000 exemplares

ISBN
978-972-9016-44-8

Depósito Legal
368615/13

Edição



Apoio



© Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em sistemas de recuperação ou transmitida por qualquer meio — eletrónico, mecânico, gravação, fotocópia, ou outros — sem autorização por escrito dos editores. Nenhuma responsabilidade de patente é assumida com relação ao uso das informações aqui contidas.

Página: 2

Apresentação do Menino no Templo (pormenor)
Retábulo da Igreja do Convento de Jesus de Setúbal
Atribuído à Oficina de Jorge Afonso. Escola Portuguesa
Cerca 1517/19 – 1530
Óleo sobre madeira. 1945 x 1090 mm
Museu de Setúbal/Convento de Jesus. MS/CJ.5/PR5

ÍNDICE

- 7 **PREFÁCIO**
MARIA DAS DORES MEIRA, PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE SETÚBAL
- 9 **NOTA DE ABERTURA**
MARIA JOÃO CÂNDIDO E FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA
- 15 **O RETÁBULO-MOR DO CONVENTO DE JESUS DE SETÚBAL NO CONTEXTO DOS CONJUNTOS
RETABULARES ATRIBUÍDOS À OFICINA DO PINTOR RÉGIO JORGE AFONSO**
FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA
- 49 **A GEOMETRIA NO RETÁBULO DE PINTURA DO MUSEU DE SETÚBAL**
ARMANDO JESUS
- 57 **UMA ICONOGRAFIA MENDICANTE: FUNDOS DE PAISAGEM, FLORA E FAUNA**
MANUEL BATORÉO
- 81 **O REGRESSO À IMAGEM ORIGINAL — OS REPINTES E RESTAUROS DAS REPRESENTAÇÕES
DO CALVÁRIO NOS RETÁBULOS DOS CONVENTOS DE JESUS E DA MADRE DE DEUS**
ALICE NOGUEIRA ALVES
- 95 **INTERVENÇÕES DE CONSERVAÇÃO NO RETÁBULO DO ALTAR-MOR DA IGREJA DO CONVENTO
DE JESUS [1992–2012]**
MARIA JOSÉ FRANCISCO
- 99 **PAINÉIS DO RETÁBULO DO CONVENTO DE JESUS DE SETÚBAL**
- 128 **APARIÇÃO DO ANJO A SANTA CLARA, SANTA INÉS E SANTA COLETA, ATR. A QUENTIN DE METSYS**
- 130 **IMAGENS HISTÓRICAS DO CONVENTO DE JESUS DE SETÚBAL**
- 132 **O CONVENTO DE JESUS NA OBRA DE PINTORES SETUBALENSES**
- 134 **ÍNDICE REMISSIVO**
- 135 **CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS**

O REGRESSO À IMAGEM ORIGINAL – OS REPINTES E RESTAUROS DAS REPRESENTAÇÕES DO CALVÁRIO NOS RETÁBULOS DOS CONVENTOS DE JESUS E DA MADRE DE DEUS

No longo dos séculos a imagem desempenhou diferentes papéis e níveis de importância na nossa maneira de ver o mundo. Não sendo imutável, uma obra de arte está em constante transformação desde o momento da sua concepção até ao presente, adaptando-se ao gosto e necessidades dos proprietários, sejam estes estéticos, políticos ou mesmo religiosos.

Com o aparecimento e disseminação dos Museus públicos, fenómenos com os quais não podemos deixar de relacionar a grande laicização da Arte iniciada no fim do século XVIII, observou-se a mudança gradual da função das obras de arte religiosa, ao deixarem de ser documentos portadores de uma mensagem cultural para passarem a ser objectos de fruição artística com fins pedagógicos, mudando as exigências e objectivos da sua apresentação ao público¹.

A partir do século XIX, a fotografia permitiu-nos a comparação entre imagens, não só de obras com a mesma autoria, mas do mesmo quadro em alturas diferentes. Este avanço foi fundamental para o desenvolvimento de disciplinas como a História da Arte e a Teoria do Restauro. Temos agora registos visuais da transformação das pinturas ao longo do tempo, permitindo tirar conclusões muito interessantes, tal como veremos no desenvolvimento deste artigo.

No século XX, muitas das alterações de carácter iconográfico e estético realizadas sobre pinturas em séculos anteriores, verdadeiras memórias históricas da sua passagem ao longo do tempo, foram removidas em busca da “imagem original”. Encontrávamo-nos então num momento onde a procura das camadas pictóricas e das paletas cromáticas dos artistas criadores era um aspecto fundamental para uma compreensão da pintura de cada época, seguindo um conceito museológico regularizador e a procura da justificação e de modelos do desenvolvimento da História da Arte. O início da aplicação de novos métodos de análise de natureza química e física permitiu a realização destas operações de uma forma mais consciente e justificada cientificamente, marcando o panorama da época no nosso país.

Foi com base nestas premissas que desenvolvemos um estudo comparado sobre duas pinturas representando a cena do *Calvário*, presumidamente da mesma autoria. A primeira, exclusivamente dedicada a este episódio da vida de Jesus, pertencente ao Museu de Setúbal, na segunda, do Museu Nacional de Arte Antiga a representação aparece como cena de fundo. Estas pinturas são provenientes do antigo Convento de Jesus em Setúbal e do Convento da Madre de Deus em Xabregas, respectivamente.

Calvário (pormenor) ◀
Retábulo da Igreja do Convento
de Jesus de Setúbal

¹ CONTI, Alessandro, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, Italia, Elsevier, Butterworth-Heinemann, 2007.

A hipótese de comparação de imagens, permite-nos tirar conclusões, não só relativamente aos repintes realizados no contexto da Contra-Reforma, mas também à importância da aplicação da informação obtida através da radiografia no restauro de pinturas em Portugal, a partir dos anos trinta do século XX. Este meio de análise permitiu uma intervenção de restauro consciente e conhecedora da realidade presente para além da nossa capacidade visual normal, devolvendo às pinturas a sua feição original.

O CALVÁRIO

As obras de arte religiosas foram sofrendo modificações visuais, para a adaptação da sua mensagem de acordo com os princípios e pressupostos em desenvolvimento no seio da própria religião ao longo dos séculos. O exemplo mais marcante deste aspecto foi a época da Contra-Reforma. No século XVI, respondendo às novas exigências do culto, ditadas pelo Concílio de Trento, a favor de uma imagem mais austera e ligada aos textos sagrados, escolhidos e interpretados previamente, verificou-se uma campanha de "actualização" iconográfica, não só na nova produção artística, que viu as suas bases evoluírem para novos objectivos, mas também no arranjo de elementos já existentes, então modernizados e adaptados aos novos ditames².

A imagem do *Calvário* foi uma das mais visadas nesta alteração iconográfica das pinturas expostas ao culto dos fiéis³. A representação da Mãe de Jesus em sofrimento aos pés do martírio do seu filho, desfalecida e amparada por S. João, não se coadunava com a mensagem correcta e condigna pretendida, presente no Evangelho de S. João (19:25), onde havia uma referência à sua posição vertical. Por essa razão, estas composições foram alteradas, colocando-se a Virgem Maria, ainda com o seu ar desgostoso, em pé junto da cruz, numa pose muito mais austera. Como afirma Flávio Gonçalves, a atitude da Virgem nestas horas dramáticas do *Calvário* ...nunca poderia ter sido a de uma mulher fraca e vencida, antes a de um espírito firme e corajoso, pois ela estava certa da divindade do Filho e da necessidade do sacrifício de Cristo para a Salvação dos homens...⁴

A atestar esta alteração, não se encontra somente a pintura da Igreja de Jesus, exclusivamente dedicada a este tema, mas muitas outras existentes no nosso país, como é o caso da referida representação do mesmo tema existente na *Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara* do Retábulo do Convento da Madre de Deus, em Lisboa⁵. Neste caso, o *Calvário* aparece representado numa pintura pendurada num altar que serve como fundo à cena referida.

A proximidade destas duas obras não se reporta apenas à sua filiação ao mesmo autor, o mestre de 1515, actualmente identificado como Jorge Afonso, como já foi referido e aprofundado, mas o próprio real patrocínio estabelece um paralelo anteriormente sublinhado por vários autores sobre diferentes aspectos das duas casas religiosas, entre os quais também podemos destacar o arquitectónico⁶.

Foi anteriormente levantada por Fernando António Baptista Pereira a hipótese da «reforma dos retábulos» realizada nas pinturas da Igreja do Convento de Jesus no reinado de Filipe I de Portugal, referida por soror Leonor de S. João, ter

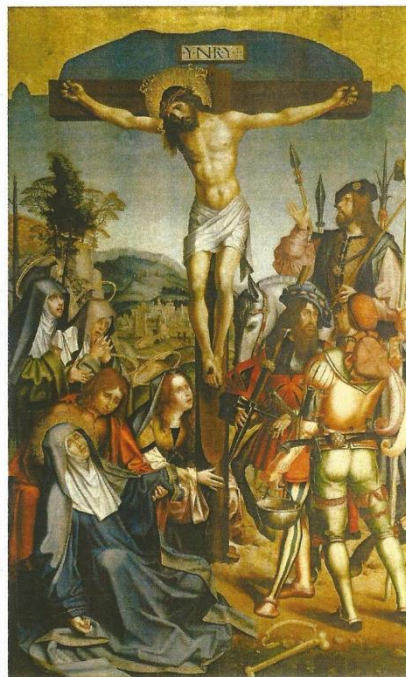
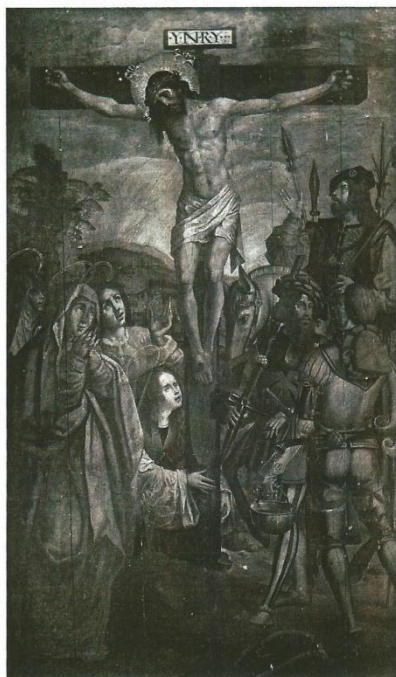
² Sobre estas questões veja-se por exemplo, GONÇALVES, Flávio, *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*, s.n., Lisboa, 1973, pp. 111-112, SERRÃO, Vítor, «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauração utilitarista» versus «restauração científica», *Conservar Património*, n.º 3-4, Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, Lisboa, 2006, pp. 53-71, ou REIS, Ana Teresa Moreira Braga Teves, «Alterações iconográficas e temáticas em pintura e escultura sacra. A problemática da re-invenção em conservação e restauro», *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 7-8, Universidade de Lisboa, Braga, 2009, pp. 479-518, entre outros.

³ GONÇALVES, Flávio, *História da Arte, Iconografia e Crítica*, Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1990, p. 120.

⁴ *Ibidem*.

⁵ MARIL, Dagoberto, PEREIRA, Fernando António Baptista, «A pintura num período de transição», *História da Arte em Portugal*, vol. 6, Publicações Alfa, Lisboa, 1987, pp. 83-155, pp. 124-128.

⁶ SIMÕES, João Miguel, «O Modelo arquitectónico das duas primeiras casas coletinas portuguesas: Os Mosteiros de Jesus de Setúbal e da Madre de Deus de Xabregas», coord. Alexandra Curvelo, *Casa Perfeitíssima - 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Instituto dos Museus e da Conservação, s.l., 2009, pp. 65-74.



também um paralelo no retábulo da Madre de Deus⁷. Esta ideia, totalmente justificável sobre diversos pontos de vista, devido a esta proximidade entre as duas casas religiosas, é evidenciada pela solução encontrada na execução destes repintes, ao serem seguidos os mesmos princípios. Vítor Serrão atribui ao pintor régio Francisco Venegas as intervenções realizadas em ambos os conjuntos, pretendendo também provar a importância dada a estas actualizações iconográficas na época⁸.

Ao observarmos as imagens antes da remoção dos repintes, anteriormente publicadas⁹, vemos esta semelhança, apesar das várias diferenças da sua concepção. Em Setúbal, a correcção limitou-se à imagem da Virgem, a S. João, e às figuras femininas circundantes. As duas personagens em posturas menos decorosas foram então representadas na posição vertical, aproveitando-se alguns elementos de difícil execução existentes para o novo arranjo pictórico, como por exemplo as mãos de uma das figuras femininas que passaram a pertencer à Virgem. A cabeça de S. João tapou a imagem de Jerusalém representada no fundo, perdendo-se este pormenor arquitectónico de extrema beleza e relevância na compreensão e enquadramento da representação original.

Fig. 1
Calvário. Antes da intervenção de 1938. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro Nº611.

Fig. 2
Calvário. Museu de Setúbal.



Figs. 3 e 4
Calvário. Pormenor da cabeça de S. João antes e depois da intervenção de 1938. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro Nº611.

⁷ PEREIRA, Fernando António Baptista, *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, exemplar policopiado, Lisboa, 2001, p. 382.

⁸ SERRÃO, Vítor, "«Renovar...», op. cit., p. 56-57.

⁹ A imagem da pintura do Convento de Jesus foi apresentada por João Couto em 1940 num artigo especificamente dedicado à intervenção de remoção do repinte. A da Madre de Deus foi publicada pelo menos três vezes até ao momento, duas em 1940, por Araújo Lacerda, ainda pendurada no coro alto do convento e a segunda no catálogo da exposição de *Os Primitivos Portugueses*. Mais recentemente foi novamente publicada por Alexandre Pais e Alexandra Curvelo num artigo dedicado especificamente à sua análise, onde se reflectem vários aspectos do restauro para além dos referidos no presente artigo, apenas dedicado à cena do Calvário e sua envolvente decorativa. COUTO, João, "O Calvário: Painel da igreja do Convento de Jesus, em Setúbal", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol VI, 1.ª série, Lisboa, 1940, pp. 5-14, LACERDA, Araújo, *Portugal A Arte: Os Monumentos: As Paisagens: Os Costumes as Curiosidades - Lisboa, Madre de Deus*, Portucalense Editora, Lda, Barcelos, s.d., SANTOS, Reinaldo dos, *Os primitivos portugueses: 1450-1550*, Casa Bertrand (irmão) Limitada, Imprensa Nacional de Lisboa, Lisboa, 1940, est. CXXXVII e PAIS, Alexandre, CURVELO, Alexandra, "Entrega da Regra a Santa Clara", coord. Alexandra Curvelo, *Casa Perfeitíssima - 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Instituto dos Museus e da Conservação, s.l., 2009, pp. 280-283.



Fig. 5
Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara. Retábulo da Madre de Deus. Atribuído a Jorge Afonso. 1515. Óleo sobre Madeira, 1950 x 1740 mm. Antes da intervenção de Fernando Mardel. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro Nº1083.

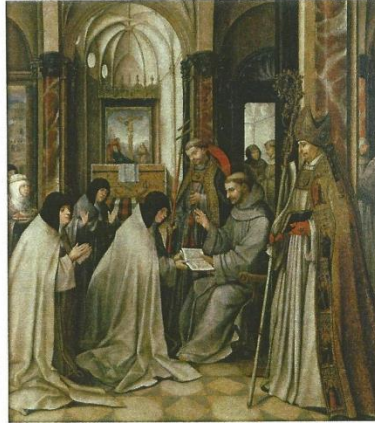


Fig. 6
Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara. Retábulo da Madre de Deus. Atribuído a Jorge Afonso. 1515. Óleo sobre Madeira, 1950 x 1740 mm. Museu Nacional de Arte Antiga.

No caso da Madre de Deus a intervenção não se limitou apenas à cena referida, sendo também realizada uma actualização estética da capela envolvente. Aproveitando a ocasião, foi modernizada a arquitectura deste espaço, passando a sua feição manuelina a adaptar-se aos ditames de um espaço renascentista, onde o próprio material de construção foi substituído por um aparelho de pedra. Esta alteração estética estendeu-se a outros elementos arquitectónicos representados, como as colunas, agora caneladas e encimadas com capitéis coríntios. A mudança do espaço resultou também numa correcção do ponto de fuga, ficando o novo altar mais afastado do observador¹⁰.

Outro ponto também interessante, neste segundo caso, é a transformação de um quadro único num tríptico, agora com menores dimensões. Este aspecto é curioso, tendo em conta a prática comum deste tipo de alterações muito usada no Renascimento, através da adição de painéis laterais às pinturas.

Vemos aqui uma alteração muito para além do arranjo iconográfico realizado na pintura do Convento de Jesus, sendo o próprio edifício e a moldura repintadas de acordo com os novos gostos da época¹¹.

Deve ser ainda denotado outro aspecto muito importante, característico das intervenções sobre pinturas na época, relacionado com o “modo” do pintor original. As intervenções realizadas copiavam a maneira de pintar do autor, não só a nível formal, mas também cromático, para a intervenção não ser detectável com facilidade. Por esta razão, muitos destes repintes foram tidos como a camada cromática original durante muito tempo. Apenas a observação mais próxima com o auxílio da aplicação dos métodos de exame e análise, possibilita a certeza da existência de pinturas subjacentes e do conhecimento do seu estado de conservação.

Fig. 7
Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara. Pormenor da capela antes da intervenção de 1957/58. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro Nº1083.



Fig. 8
Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara. Pormenor da capela depois da intervenção de 1957/58. Museu Nacional de Arte Antiga.



¹⁰ Para João Miguel Simões a imagem original aproxima-se muito à sua proposta de reconstrução da primitiva igreja do Convento. SIMÕES, João Miguel, “O Modelo arquitectónico...”, *op. cit.*, p. 71.

¹¹ Remetemos a análise das outras alterações realizadas na pintura para o artigo referido na nota anterior.



Fig. 9
Calvário. Em moldura setecentista,
numa das paredes da Igreja de Jesus
antes da intervenção.

A PASSAGEM PELOS SÉCULOS

Ao longo dos séculos os repintes referidos foram seguidos de outras intervenções de retoque e rearranjo, procurando-se dignificar as pinturas para manter a sua função religiosa, mesmo perdendo o suposto destaque tido originalmente. As novas alterações seguiram as correntes artísticas vigentes.

No caso de Setúbal, entre estas intervenções podemos destacar a remoção dos painéis do altar-mor e sua adaptação a novas molduras de talha dourada do século XVII, então penduradas ao longo das naveas¹². Numa imagem disponibilizada pelo *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA)*¹³, observamos a pintura do *Calvário* na sua nova moldura, obviamente maior que a original, ficando visível o limite exterior antes tapado por uma moldura de menores dimensões. Noutros casos, estas partes anteriormente tapadas foram repintadas para disfarçar a adaptação¹⁴. Por ocasião da intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, iniciada nos primeiros anos da década de trinta¹⁵, as pinturas tinham sido mudadas de local, encontrando-se o *Calvário* pendurado novamente na Capela-mor¹⁶.

No caso do painel da Madre de Deus pode ser referida a adição de novas tábuas a três pinturas, a *Assunção*, o *Pentecostes* e a *Anunciação*, de modo a completar e arranjar a composição, provavelmente a problemas de conservação, ou a permitir a sua colocação em molduras de dimensões maiores, levando posteriormente a datações e atribuições pouco precisas. Estes excertos de uma repintura, que deve ter sido praticamente integral, apesar de aparentemente manter a

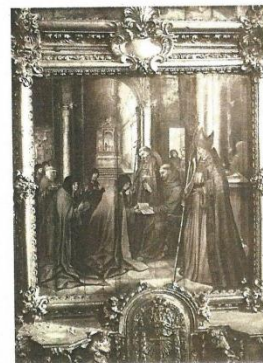


Fig. 10
Entrega dos Estatutos da Ordem a
Santa Clara. No Coro Alto da Igreja da
Madre de Deus. DGPC/Arquivo Técnico,
Processo de Restauro N.º 1083.

¹² COUTO, João, "O Calvário...", op.cit., p. 9.

¹³ www.monumentos.pt

¹⁴ Este facto explica a zona dourada pintada nos quadros do retábulo de Setúbal. Luciano Freira refere o caso da pintura *Cristo a caminho do Calvário*, onde esta área se encontrava pintada com nuvens, sendo então por si substituída por uma mancha dourada. Aparentemente terá sido esta a solução adaptada posteriormente na preparação da Exposição *Os Primitivos Portugueses* de 1940, onde aparecem todos os exemplares com esta alteração FREIRE, Luciano, "Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos", *Conservar Património*, n.º 5, Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP), Lisboa, 2007, p. 57-58.

¹⁵ http://www.monumentos.pt/Site/APP_Pages/User/SIPA.aspx?id=3439 (consulta realizada a 28-9-2012). Sobre esta intervenção veja-se: *Igreja e Claustro do Antigo Mosteiro de Jesus - Setúbal*, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Ministério das Obras Públicas, Porto, 1947.

¹⁶ COUTO, João, "O Calvário...", op.cit., p. 8.

mesma composição, também são atribuídos a Francisco Venegas¹⁷, podendo por isso datar-se também do final século XVI¹⁸. Nestes casos deve destacar-se a singularidade da solução adoptada no restauro moderno em se manterem as tábuas “novas”, visivelmente distintas dos restantes conjuntos. Esta opção, tomada por Luciano Freire e por si considerada como provisória no caso da *Assunção*¹⁹, acabou por se tornar definitiva aos até aos nossos dias, dando aos quadros um carácter distinto em relação aos outros exemplares de pintura desta altura.

No terceiro exemplo referido, quando se prepararam as pinturas para a Exposição *Os Primitivos Portugueses* de 1940, constatou-se o facto da representação de Deus Pai ter sido pintada sobre uma tábua em falta na pintura da *Aparição de Cristo à Virgem*²⁰, lacuna esta anteriormente identificada por Luciano Freire em 1920, como uma intervenção de adaptação do quadro a um novo espaço. Nesta altura, o restaurador encontrou algumas das tábuas em falta neste espaço em elementos removidos por si do travejamento de outras tábuas também pertencentes ao Convento. A partir destes elementos conseguiu realizar uma proposta de reconstituição bastante próxima da depois identificada como original²¹. Quando descoberta esta tábua, foi possível começar a realizar as primeiras atribuições, devido à data ali presente²².

Posteriormente, a sua colocação em molduras joaninas foi apenas mais uma das adaptações e transformações referidas.

Como temos vindo a constatar, em ambos os conjuntos houve pinturas tratadas por Luciano Freire, como o caso de *Cristo caminhando para o Calvário*, inicialmente previsto figurar na Exposição de Paris de 1931, onde acabou por não ir devido ao seu mau estado de conservação, não deixando por isso de ser restaurada. A saída desta pintura do Convento de Jesus suscitou na altura bastante controvérsia, devido à intenção dos locais de formarem um Museu Municipal e o medo de que a peça não regressasse depois da exposição²³. No caso das pinturas provenientes da Madre de Deus, o seu trabalho foi relativo às pinturas existentes fora do coro alto.

O REGRESSO À IMAGEM ORIGINAL

O retábulo da Igreja de Jesus acabou por ser removido das suas paredes por ocasião da preparação da referida grande Exposição *Os Primitivos Portugueses*, organizada pelo Estado Novo no contexto do Duplo Centenário dos anos quarenta. As peças deram entrada na oficina de Restauro em 1938, sob a orientação de João Couto que se deslocou a Setúbal com esse objectivo, como o próprio afirma²⁴. Em Lisboa foram tratadas juntamente com dezenas de pinturas para a sua apresentação condigna neste evento, numa tarefa hercúlea sob a orientação do então responsável pela oficina, Fernando Mardel.

A pouca documentação existente nos processos de restauro da Biblioteca da Conservação e dos Museus da Direcção Geral do Património Cultural, referentes a este conjunto, não nos permite tirar grandes conclusões, com excepção do caso da pintura do *Calvário*, onde encontramos, para além de uma ficha de intervenção referente à sua preparação para a Exposição de Londres em 1955, um enorme conjunto de fotografias elucidativas sobre a intervenção realizada em 1938, algumas das quais já publicadas na bibliografia referida neste texto.

Na análise das intervenções que em seguida desenvolvemos deve ter-se em conta alguma informação sobre os avanços da ciência no diagnóstico dos pro-

17 SERRÃO, Vítor, “«Renovar»...”, *op. cit.*, p. 57.

18 CARVALHO, José Alberto Seabra, “Retábulo da Madre de Deus”, coord. Alexandra Curvelo, *Casa Perfeitíssima – 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Instituto dos Museus e da Conservação, s.l., 2009, p. 255.

19 Segundo Luciano Freire este quadro encontrava-se abandonado num esconso como obra sem valor. Infelizmente, não foram realizadas fotografias iniciais, como o próprio se queixa. FREIRE, Luciano, “Elementos...”, *op. cit.*, pp. 50-51.

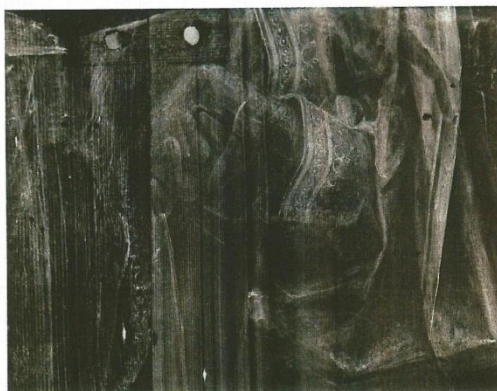
20 COUTO, João, “A data num painel da Igreja da Madre de Deus”, *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 3, Lisboa, 1940, pp. 129-130; MARKL, Dagoberto, PEREIRA, Fernando António Baptista, “A pintura...”, *op. cit.*, p. 124. CARVALHO, José Alberto Seabra, “Pinturas da Madre de Deus do tempo da Rainha D. Leonor”, *Igreja da Madre de Deus, história, conservação e restauro*, Instituto Português dos Museus, s.l., 2002, pp. 55.

21 FREIRE, Luciano, “Elementos...”, *op. cit.*, p. 39.

22 COUTO, João, “A data...”, *op. cit.*, pp. 129-130.

23 FREIRE, Luciano, “Elementos...”, *op. cit.*, p. 57.

24 COUTO, João, “O Calvário...”, *op. cit.*, p. 7.



blemas de Conservação e Restauro da pintura. Este aspecto tem sido alvo de vários estudos, especialmente dedicados às figuras de proa nesta área. Entre os nomes mais sonantes encontramos os de Carlos Bonvalot, primeiro aplicador dos novos métodos de radiografia e análise química na preparação de uma intervenção dos anos vinte, os médicos Roberto de Carvalho e Pedro Vitorino, cujas radiografias mudaram os métodos de abordagem da História de Arte e, finalmente, Manuel Valadares e João Couto, responsáveis pela criação do *Laboratório para o Exame das Obras de Arte* do Museu Nacional de Arte Antiga, em 1936.

Este novo Laboratório, fundamental nos trabalhos agora em estudo, tinha como um dos seus objetivos principais o apoio aos trabalhos da Oficina de Restauro de Pintura. As suas primeiras radiografias datam logo de 1936 e foram seguidas de uma intensa actividade nos seus primeiros anos, tendo abrandado posteriormente devido a várias vicissitudes de natureza diversa²⁵.

Entre as radiografias realizadas em 1938, encontraram-se os cinco clichés do *Calvário* da Igreja de Jesus de Setúbal²⁶, tornando-se este mais um dos primeiros exemplos no nosso país da realização de uma intervenção de restauro com apoio de métodos complementares de análise, que mudaram o modo de encarar o objecto artístico, dando ao restaurador uma segurança apoiada no conhecimento do existente até então inalcançável.

Foi Fernando Mardel quem fez esta passagem de uma forma mais sistemática em Portugal. O antigo discípulo de Luciano Freire e seu substituto na direcção da Oficina de Restauro de Pintura a partir de 1934, foi fundamental nessa mudança de atitude, encontrando-se ainda muito pouco estudada a importância deste restaurador no nosso panorama nacional.

O artigo de João Couto sobre o restauro da pintura de Setúbal é sobejamente elucidativo sobre os procedimentos seguidos nesta operação e a descoberta da imagem subjacente da Virgem desfalecida deitada nos braços de S. João²⁷, colmatando a pouca informação existente no processo de restauro da obra²⁸. Depois de um enquadramento sobre a historiografia do painel e as várias atribuições dadas por distintos autores é relatado o processo de transferência para a oficina de restauro de "pintura antiga"²⁹. Neste local, depois de uma primeira análise do quadro, realizada pelo restaurador Fernando Mardel, foi notada uma

Fig. 11
Calvário. Radiografia de um pormenor onde se consegue observar a policromia subjacente ao repinte tridentino. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro n.º 611.

Fig. 12
Calvário. Radiografia de um pormenor onde se consegue observar a cabeça da Virgem subjacente ao repinte tridentino. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro n.º 611. Publicada em: MOURA, Abel, "Valorização dos elementos autênticos na obra de arte", *João Couto – In Memoriam*, s.l., Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, pp. 130.

²⁵ CRUZ, António João, "O início da radiografia de obras de arte em Portugal e a relação entre a radiografia, a conservação e a política", *Conservar Património*, 11, 2010, pp. 13-32.

²⁶ *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol VI, 1.ª série, Lisboa, 1940, p. 97.

²⁷ COUTO, João, "O *Calvário*...", *op.cit.*

²⁸ DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro n.º 611. Na ficha referente ao tratamento realizado a esta pintura em 1955, para figurar na Exposição de Londres, encontram-se descritos os procedimentos então realizados.

²⁹ Esta oficina na altura ainda instalada nas dependências do antigo convento de São Francisco de Lisboa, tinha sido criada em 1910, no seio da Academia Real de Belas Artes. Sobre este aspecto ver ALVES, Alice Nogueira, "A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)", ed. José Delgado Rodrigues e Sílvia S. M. Pereira, *Actas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação*, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, pp. 343-350.

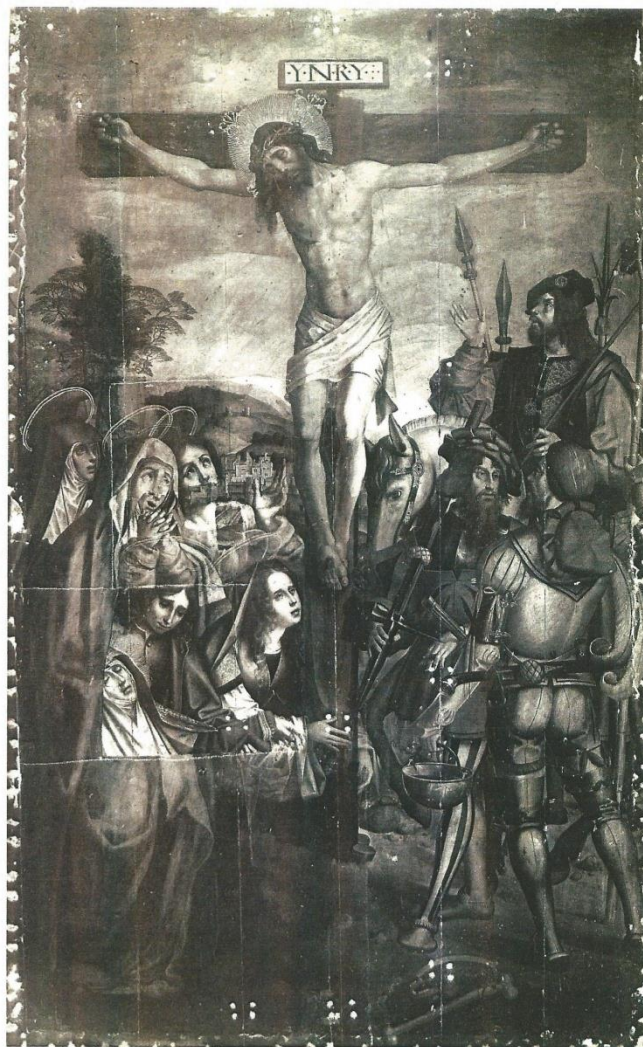


Fig. 13
 Calvário. Pormenor da pintura durante a remoção do repinte. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro n.º 611. COUTO, João, "O Calvário: Painel da igreja do Convento de Jesus, em Setúbal", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol VI, 1.ª série, Lisboa, 1940, pp. 5-14.

textura sobre a figura da Virgem, surgindo suspeitas quanto à existência de uma camada de policromia subjacente.

Embora não venha referido neste artigo, se observarmos com atenção as fotografias anteriores ao restauro, notaremos a existência de uma mão sob a manga da figura agarrada à cruz. Dada a metodologia de trabalho da Oficina de Restauro observável nas outras imagens fotográficas, onde estão abertas janelas de limpeza bem delimitadas, e pela sua transparência em relação ao repinte posterior, não nos parece ser o resultado de uma limpeza prévia realizada já na Oficina. No entanto, esta possibilidade não pode ser totalmente descurada.

As radiografias do dia 18 de Abril de 1938 comprovaram claramente a permanência da camada original de policromia em relativamente bom estado, apesar da dificuldade de leitura ocasionada por alguns elementos existentes na pintura.

De regresso à oficina de restauro no antigo Convento de São Francisco foi removido o repinte, conscienciosamente apoiado nos resultados dos exames ra-

diográficos, com recurso a reagentes, como refere João Couto. Nesta intervenção devem também ter sido seguidos os critérios de restauro comuns na preparação desta exposição: os arranjos de carpintaria como o desempenho de tábuas e o tratamento das suas ligações, a ...fixação de ampolas, levante de vernizes, leve limpeza, ligeiros retoques e reenvernizamento³⁰.

Encontrava-se então reposta a magnificência da composição original pronta a figurar nos grandes eventos expositivos, onde se mostrava a existência de uma escola de pintura portuguesa originalmente desenvolvida nos séculos XV e XVI.

Passados dois anos, a pintura figurou na exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, juntamente com o restante retábulo, na mesma sala onde eram apresentados os quadros do Convento da Madre de Deus³¹, directamente provenientes do coro-alto da igreja³².

Quanto à intervenção realizada cerca de vinte anos mais tarde na pintura da *Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara*, pertencente ao retábulo da Igreja da Madre de Deus, a informação disponível é menor, não se tendo localizado nenhuma referência ou publicação totalmente dedicada especificamente ao assunto, para além de uma nota de João Couto e da análise de Alexandre Pais e Alexandra Curvelo, referida³³.

Depois de uma análise aos eventos museológicos da segunda metade da década de cinquenta do século passado, conseguimos enquadrar esta intervenção no âmbito da preparação para a exposição "A Rainha D. Leonor" que marcou o panorama cultural lisboeta no final de 1958. Esta mostra foi uma das primeiras iniciativas da Fundação Calouste Gulbenkian, realizada no Convento da Madre de Deus, cujas obras de restauro recentemente terminadas tinham sido maioritariamente financiadas por si e executadas pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. A ideia da preparação desta exposição surgiu paralelamente à decisão do financiamento das obras, pretendendo a nova instituição identificar-se com os ideais de caridade e protecção das artes da Rainha³⁴, marcando assim uma posição no panorama nacional e internacional. Num dos núcleos patentes ao público era apresentado o retábulo da igreja, entre o qual figurava a obra em questão³⁵, restaurada por Fernando Mardel juntamente com outras pinturas³⁶.

No texto de João Couto incluso no catálogo, encontramos uma referência à intervenção realizada, louvando o papel e a perícia do seu restaurador e convidando à consulta das fotografias e radiografias existentes na Oficina de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga³⁷.

A análise do processo mostra que, na preparação para esta intervenção, foi realizada a ficha de diagnóstico da pintura ainda em 1957. Este documento, juntamente com a ficha de tratamento e as fotografias presentes, são os únicos elementos através dos quais podemos descortinar o processo então desenvolvido³⁸.

Numa fotografia de um pormenor do tecto da capela repintada conseguimos perceber o desenho da capela subjacente. Quer se tratasse de uma mancha cromática ou de uma volumetria distinta da camada então visível, rapidamente se devia detectar a existência de uma pintura subjacente ao observar-se atentamente esta pintura. Tal como no caso anterior, a simples verificação desta irregularidade seria o suficiente para pedir um exame radiográfico à obra, tentando compreender-se as camadas cromáticas existentes. Deste exame concluiu-se a

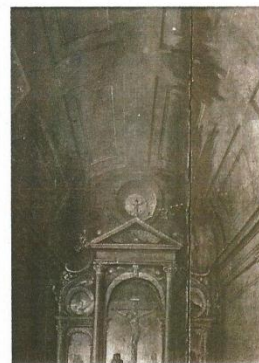


Fig. 14
Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara. Pormenor do tecto da capela renascentista antes da intervenção. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro n.º 1083.

30 Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *op. cit.*, p. 94.

31 CARVALHO, José Alberto Seabra, "A Invenção de Uma Identidade para os Primitivos Portugueses", *Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves*, Museu Nacional de Arte Antiga, Athena, s.l., 1910, p. 30.

32 No processo de restauro não existe referência a trabalhos realizados para a preparação da exposição à pintura da *Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara*.

33 PAIS, Alexandre, CURVELO, Alexandra, "Entrega...", *op. cit.*, pp. 280-283.

34 *A Rainha D. Leonor*, Catálogo da exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1958, pp. 7-10.

35 OLIVEIRA, Leonor de, "A Exposição "A Rainha D. Leonor" no quadro das exposições evocativas de Estado Novo", *Revista de História da Arte*, n.º 8, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2001, pp. 152-167. http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_8.pdf (consulta realizada a 28-9-2012).

36 *A Rainha D. Leonor*, *op. cit.*, p. 9.

37 COUTO, João, "A Rainha e os Artistas", *A Rainha D. Leonor*, Catálogo da exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1958, p. 33.

38 DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro n.º 1083.

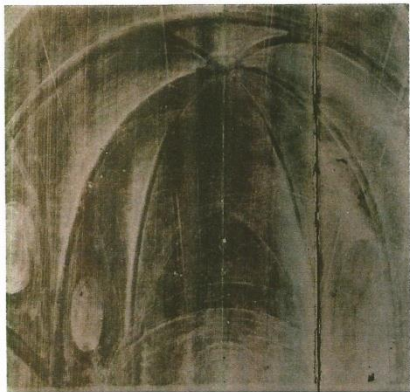


Fig. 15
Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara. Radiografia de um pormenor onde se consegue observar o tecto da capela original subjacente ao repinte tridentino. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro n.º 1083.



Fig. 16
Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara. Radiografia de um pormenor onde se consegue observar a pintura do Calvário subjacente ao repinte tridentino. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro n.º 1083.

presença de uma estrutura arquitectónica anterior à então visível em bom estado de conservação. Mais uma vez o pintor/restaurador/seiscentista, provavelmente o mesmo do caso de Setúbal, como vimos anteriormente, tinha pintado sobre a camada original sem a destruir, mantendo-se assim o testemunho do autor original das pinturas.

Na ficha de tratamento, onde são sumariamente apontados os procedimentos realizados, aparece a indicação de uma desinfestação, seguida do desempenho das tábuas, da fixação parcial da policromia, limpeza total, reposição da pintura no seu *primitivo estado* e posterior aplicação de várias camadas de vernizes. Como data de conclusão dos trabalhos aparece referido o período entre 1957/58. Também neste caso ficava reposta a pintura quinhentista, ilustrativa do poder da Rainha homenageada. Mais uma vez, o acesso a novos métodos de exame e análise permitia a reposição integral da camada original, operação esta mais difícil sem este apoio.

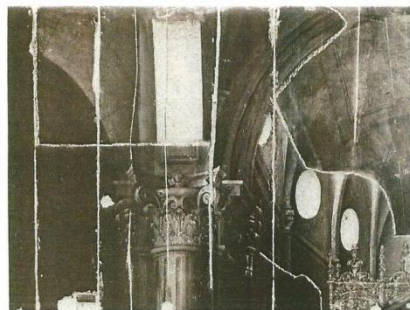


Fig. 17
Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara. Pormenor da pintura durante a remoção do repinte. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro n.º 1083.

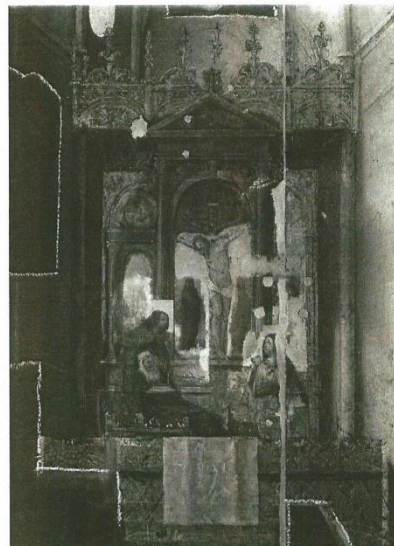


Fig. 18
Entrega dos Estatutos da Ordem a Santa Clara. Pormenor da pintura durante a remoção do repinte onde se conseguem observar as duas representações do Calvário em simultâneo. DGPC/Arquivo Técnico, Processo de Restauro n.º 1083.

NOTAS FINAIS

Ao longo deste texto fomos salientando alguns pontos importantes sobre a História e Teoria do Restauro em Portugal. Notámos uma homogeneidade das soluções encontradas no período contra-reformista, estudado por vários autores, que não se limita apenas a estes dois casos. Nessa altura foi praticada uma intervenção mimética “ilusionista”, dificilmente designada por Restauro na nossa definição actual, por não ser esse o objectivo pretendido com repintes tendentes a alterar a imagem apresentada e não à sua valorização em si. No entanto, sendo este termo usado na época³⁹, não podemos fugir a essa designação quando referimos as intervenções “correctivas” da altura sobre Pintura.

Esta imagem prevaleceu nas pinturas até ao século XX, fazendo parte da sua história individual, como testemunho de várias gerações. Ao serem levantados estes repintes, marcou-se uma nova fase da obra, marcada pelo usufruto da sua suposta imagem original. Compreender estas mutações e conseguir enquadrá-las historicamente, evitando-se juízos de valor baseados em premissas actuais sem consideração pelas do Passado, tem sido o objectivo dos nossos estudos, mostrando como uma obra de arte não foi imutável ao longo dos séculos, mas antes exerceu a sua interessante capacidade de adaptação que lhe permitiu trazer a sua mensagem e testemunho até aos nossos dias.

Como conclusão, não deixa de ser curioso constatar o facto de nos três momentos relevantes aqui referidos, a concepção e execução, a adaptação tridentina e o restauro do século XX, os vários intervenientes serem os mesmos nos dois casos, dando continuidade ao paralelo iniciado nos idos tempos da nossa pintura “primitiva”.

Agradecimentos aos Professores Doutores Fernando António Baptista Pereira, Manuel Batoréo e ao Doutor Joaquim Inácio Caetano.

³⁹ SERRÃO, Vítor, “Renovar...”, *op. cit.*, p. 69.

Bibliografia

- A Rainha D. Leonor, Catálogo da exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1958.
- ALVES, Alice Nogueira, "A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal - Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1ª República (26 de Maio de 1911)", ed. José Delgado Rodrigues e Sílvia S. M. Pereira, *Actas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação*, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, pp. 343-350.
- Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol VI, 1.ª série, Lisboa, 1940, p. 97.
- CARVALHO, José Alberto Seabra, "A Invenção de Uma Identidade para os Primitivos Portugueses", *Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves*, Museu Nacional de Arte Antiga, Athena, s.l., 2010, pp. 28-41.
- CARVALHO, José Alberto Seabra, "Pinturas da Madre de Deus do tempo da Rainha D. Leonor", *Igreja da Madre de Deus, história, conservação e restauro*, Instituto Português dos Museus, s.l., 2002, pp. 53-61.
- CARVALHO, José Alberto Seabra, "Retábulo da Madre de Deus", coord. Alexandra Curvelo, *Casa Perfeitíssima – 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Instituto dos Museus e da Conservação, s.l., 2009, pp. 265-272.
- CONTI, Alessandro, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, Italia, Elsevier, Butterworth-Heinemann, 2007.
- COUTO, João, "A data num painel da Igreja da Madre de Deus", *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol I, n.º 3, Lisboa, 1940, pp. 129-130.
- COUTO, João, "O Calvário: Painel da Igreja do Convento de Jesus, em Setúbal", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol VI, 1.ª série, Lisboa, 1940, pp. 5-14.
- COUTO, João, "A Rainha e os Artistas", *A Rainha D. Leonor*, Catálogo da exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1958, pp. 29-30.
- COUTO, João, *Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas*, Edições Excelsior, 1952, Lisboa.
- CRUZ, António João, "O início da radiografia de obras de arte em Portugal e a relação entre a radiografia, a conservação e a política", *Conservar Património*, 11, 2010, pp. 13-32.
- FREIRE, Luciano, "Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos", *Conservar Património*, n.º 5, Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP), Lisboa, 2007, pp 9-65.
- GONÇALVES, Flávio, *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*, s.n., Lisboa, 1973.
- GONÇALVES, Flávio, *História da Arte, Iconografia e Crítica*, Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1990.
- GUSMÃO, Adriano de, *O Mestre da Madre de Deus*, Artis, Lisboa, s.d.
- Igreja e Claustro do Antigo Mosteiro de Jesus – Setúbal*, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Ministério das Obras Públicas, Porto, 1947.
- LACERDA, Aarão, *Portugal A Arte: Os Monumentos: As Paisagens: Os Costumes as Curiosidades – Lisboa, Madre de Deus*, Portucalense Editora, Lda, Barcelos, s.d..
- MARKL, Dagoberto, PEREIRA, Fernando António Baptista, "A pintura num período de transição", *História da Arte em Portugal*, vol. 6, Publicações Alfa, Lisboa, 1987, pp. 83-155.
- MOURA, Abel, "Valorização dos elementos autênticos na obra de arte", *João Couto – In Memoriam*, s.l., Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, pp. 123-135.
- OLIVEIRA, Leonor de, "A Exposição "A Rainha D. Leonor" no quadro das exposições evocativas de Estado Novo", *Revista de História da Arte*, n.º 8, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2001, pp. 152-167. http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_8.pdf (consulta realizada a 28-9-2012)
- PAIS, Alexandre, CURVELO, Alexandra, "Entrega da Regra a Santa Clara", coord. Alexandra Curvelo, *Casa Perfeitíssima – 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Instituto dos Museus e da Conservação, s.l., 2009, pp. 280-283.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001, exemplar policopiado, Lisboa.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, "Pintura Antiga do Convento de Jesus de Setúbal. História de uma colecção. Séculos XVI e XVII", *Movimento Cultural*, n.º 1, Setúbal, 1985, pp. 29-38.

REIS, Ana Teresa Moreira Braga Teves, "Alterações iconográficas e temáticas em pintura e escultura sacra. A problemática da re-invenção em conservação e restauro", *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 7-8, Universidade de Lisboa, Braga, 2009, pp. 479-518.

SANTOS, Armando Vieira, *Primitivos Portugueses do Museu de Setúbal*. *Artis*, n.º 2, Lisboa, s.d..

SANTOS, Reinaldo dos, *Os primitivos portugueses: 1450-1550*, Casa Bertrand (Irmão) Limitada, Imprensa Nacional de Lisboa, Lisboa, 1940.

SERRÃO, Vitor, "A decoração dos pintores maneiristas Gaspar Dias e Gaspar Cão no Antigo Paço de Enxobregas (1572-1579)", coord. Alexandra Curvelo, *Casa Perfeitíssima – 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Instituto dos Museus e da Conservação, s.l., 2009, pp. 107-123.

SERRÃO, Vitor, "«Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico»", *Conservar Património*, n.º 3-4, Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, Lisboa, 2006, pp. 63-71.

SIMÕES, João Miguel, "O Modelo arquitectónico das duas primeiras casas coletivas portuguesas: Os Mosteiros de Jesus de Setúbal e da Madre de Deus de Xabregas", coord. Alexandra Curvelo, *Casa Perfeitíssima – 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Instituto dos Museus e da Conservação, s.l., 2009, pp. 65-74.

Anexo 13

«De S. Catarina... a S. Vicente... Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa», comunicação apresentada no *Colóquio Internacional - As Preparações na Pintura Portuguesa, Séculos XV e XVI*, Museu Nacional de Arte Antiga, 28 a 29 de junho de 2013.

- Resumo
- Apresentação
- Proveniência das imagens

De S. Catarina a ... S. Vicente...

Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa

A partir do momento em que os métodos de exame e análise começaram a ser utilizados como ferramentas essenciais para a realização de intervenções de Conservação e Restauro no nosso país, abriu-se caminho a uma nova concepção da disciplina onde se tornou comum o levantamento de repintes. A precaução até então seguida nesta fase do restauro, por técnicos como Luciano Freire, era baseada em conhecimentos empíricos confirmados pelas longas horas de contacto directo com a peça. Antes da instalação do Laboratório do Museu, onde se começaram a realizar radiografias de pinturas para apoio aos trabalhos da Oficina de Restauro de Pintura, eram poucos os casos onde se tinham colocado estes novos meios ao serviço do Restauro no nosso país. A partir de 1936, verifica-se um novo tipo de abordagem do ponto de vista institucional, apoiado numa nova ferramenta de conhecimento que munuiu os restauradores do conhecimento sobre o estado de conservação das policromias «originais», permitindo o levantamento integral dos repintes.

Interessa-nos agora perceber qual a justificação teórica encontrada para este tipo de operação, onde foram removidas camadas de policromia muitas vezes com grande merecimento artístico e/ou importância histórica, cultural e documental. Para alcançar este objectivo, estudámos um conjunto de pinturas que foram sujeitas a este tipo de procedimento, mudando a sua leitura por vezes radicalmente. Dentro deste grupo encontrámos intervenções realizadas em épocas muito distintas, sendo interessante perceber as várias razões apresentadas em cada caso isoladamente e a sua evolução ao longo do século XX, bem como o contexto em que foi realizada cada operação.



Colóquio Internacional «As camadas de preparação invisível e a sua influência na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI: uma questão a resolver»

De S. Catarina... a S. Vicente...

Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa

Alice Nogueira Alves

29 de Julho de 2013

1

1 A busca da imagem original

- Desenvolvimento dos métodos de Exame e Análise
- Diferentes contextos os mesmos objectivos
- Justificações variadas
- Vários autores

2



Laboratório para o Exame das
Obras de Arte - Museu Nacional
de Arte Antiga- 1936

João Couto e Manuel Valadares



- Exames Luz Rasante
- Raios X
- Raios UV
- Macrofotografia
- Análises químicas (não continuados)
- Calorímetro

3

Fernando Mardel

(1882-1960)



4

Calvário – atr. Jorge Afonso

Repinte parcial – século XVI – atr. Francisco Venegas

Retábulo da Igreja de Jesus de Setúbal

Museu de Setúbal

Levantamento 1939

5



6



7



8

S. Simão – século XVI

Repinte parcial

Museu de Aveiro

Levantamento do repinte - 1955

9



10



11



12



13



14



15



16

Entrega dos Estatutos da Santa Clara – atr. Jorge Afonso

Repinte parcial – século XVI – atr. Francisco Venegas

Retábulo da Igreja da Madre de Deus

Museu Nacional de Arte Antiga

Levantamento 1957

17



18



19



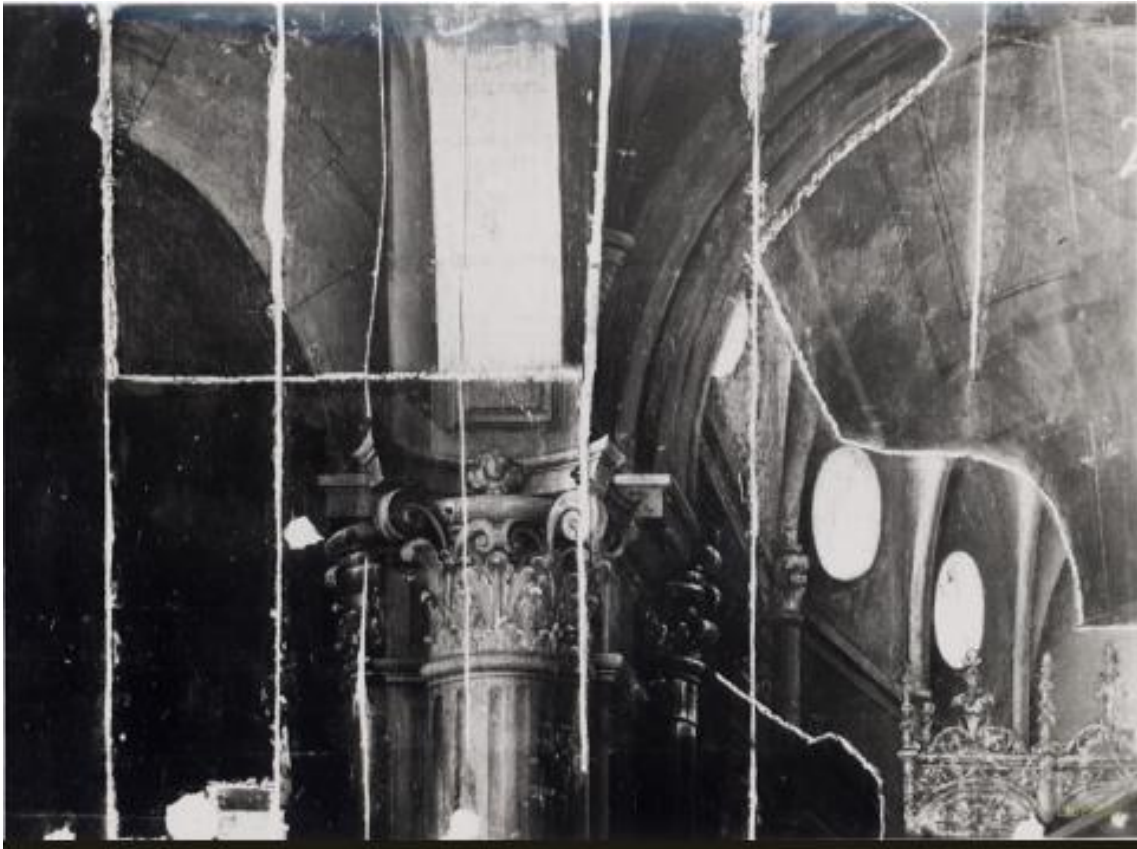
20



21



22



23

Tábuas de Tavira

São Pedro, São João Baptista, São Vicente e São Brás

Repinte integral – anos trinta do século XVI -
atr. Fernão Vaz

Igreja de São Tiago - Tavira

Levantamentos parciais – 1950 – 1955 -1964

24



25



26



27



28



29



30



31



32



Exposição de Pinturas em Restauro – 1951 – XVI Congresso Internacional de História da Arte

33

Virgem no trono - trono renascentista típico do século XVI



Virgem da Rosa com o Menino e Doadores - séc. XV

Misericórdia de Coimbra → Museu Nacional Machado de Castro

Levantamento 1952 - 1966

34



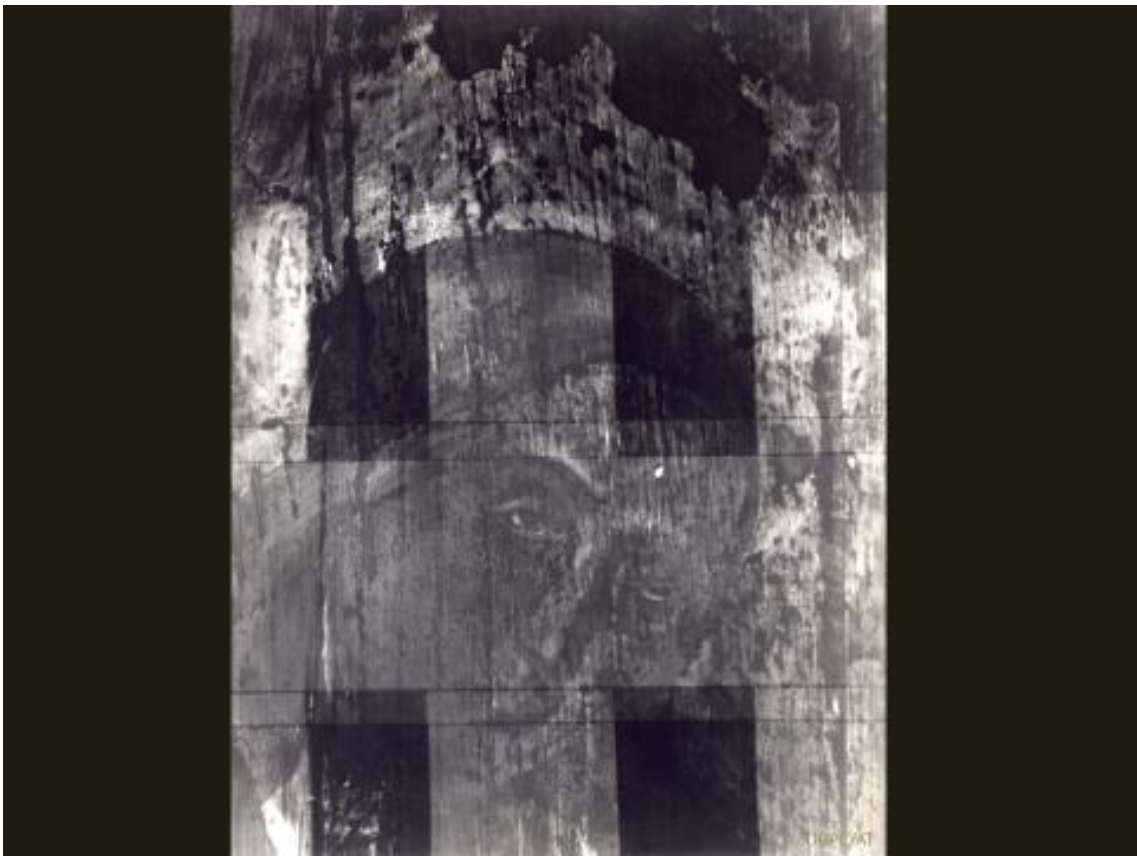
35



36



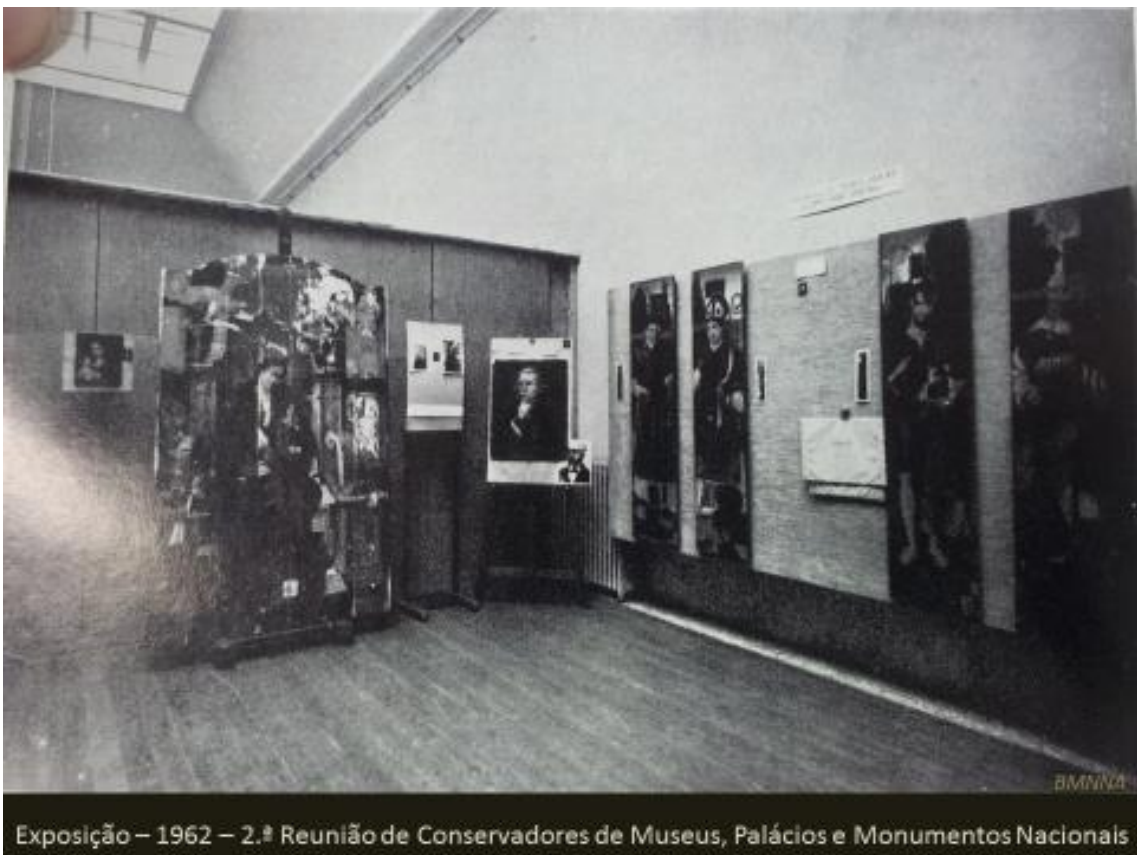
37



38



39



Exposição – 1962 – 2.ª Reunião de Conservadores de Museus, Palácios e Monumentos Nacionais

40

Santa Catarina entre os Doutores – Século XVII



S. Francisco e Santo António e Adoração dos Magos – Século XV

Igreja do Calvário – Évora

Levantamento realizado antes de 1972

41



42



43



44

Adoração dos Pastores – Giraldo Fernandes do Prado



Pentecostes - c. 1520, atr. a André Gonçalves

Ermida do Espírito Santo dos Mareantes de Sesimbra

Levantamento dos repintes – 1987-89

45



46



47



48



49

Agradecimentos:

Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira

Professor Doutor Vítor Serrão

Joaquim Inácio Caetano

Vanessa Antunes

50

Proveniência das imagens

1.
Direção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Conservação e Restauro (DGPC-ACR), processo n.º 1083.
3.
COUTO, João, VALADARES, Manuel «A”Salomé” de L. Cranach, oVelho», in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, n.º IV, Lisboa, 1938.
4.
COUTO, João, «Fernando Mardel», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 4, Lisboa, 1962.
6.
DGPC-ACR, processo n.º 611.
Primitivos Portugueses 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves, Museu Nacional de Arte Antiga, Athena, s.l., 2010, p. 217.
7.
DGPC-ACR, processo n.º 611.
8.
DGPC-ACR, processo n.º 611.
10.
DGPC-ACR, processo n.º 992.
11.
DGPC-ACR, processo n.º 992.
12.
SANTOS, Luiz Reis, *Os processos científicos no estudo e na conservação da pintura antiga*, Imprensa Social, Porto, 1939.
13.
GUSMÃO, Adriano de, «Os Primitivos e a Renascença», dir. João Barreira, *Arte Portuguesa – Pintura*, Lisboa, Edições Excelsior, 1951, p. 186.
14.
DGPC-ACR, processo n.º 992.
15.
DGPC-ACR, processo n.º 992.

16.
RODRIGUES, Dalila, *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao século XX - A pintura num século de excepção 1450-1550*, IMC, IGESPAR, Fubu editores, SA, s.l., [DL 2009], p. 40.
18.
DGPC-ACR, processo n.º 1083.
19.
PAIS, Alexandre, CURVELO, Alexandra, «Entrega da Regra a Santa Clara», in coord. Alexandra Curvelo, *Casa Perfeitíssima – 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, Instituto dos Museus e da Conservação, s.l., 2009, p. 281.
20.
PAIS, Alexandre, CURVELO, Alexandra, «Entrega...», p. 281.
DGPC-ACR, processo n.º 1083.
21.
DGPC-ACR, processo n.º 1083.
22.
DGPC-ACR, processo n.º 1083.
23.
DGPC-ACR, processo n.º 1083.
25.
DGPC-ACR, processo n.º 2008.
DGPC-ACR, processo n.º 873.
DGPC-ACR, processo n.º 2007.
DGPC-ACR, processo n.º 2009.
26.
DGPC-ACR, processo n.º 2009.
MOURA, Abel, «Quatro tébuas quatrocentistas examinadas no Laboratório do Museu», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, n.º 2, Lisboa, 1956.
27.
DGPC-ACR, processo n.º 2009.
28.
DGPC-ACR, processo n.º 873.
DGPC-ACR, processo n.º 2010.
29.
DGPC-ACR, processo n.º 2008.
DGPC-ACR, processo n.º 2007.
30.
DGPC-ACR, processo n.º 2007.

31.
DGPC-ACR, processo n.º 2010.
32.
RODRIGUES, Dalila, *Arte Portuguesa...*, p. 45.
33.
«Exposição de Pinturas em Restauro», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, n.º 2, Lisboa, 1951.
CRUZ, António João, «Imagens em transformação: os painéis da igreja de Santa Naria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial», in *Conservar Património*, ARP, n.º 2, dez 2005, p. 35.
35.
DGPC-ACR, processo n.º 81/69.
36.
DGPC-ACR, processo n.º 81/69.
37.
DGPC-ACR, processo n.º 81/69.
38.
DGPC-ACR, processo n.º 81/69.
39.
RODRIGUES, Dalila, *Arte Portuguesa...*, p. 37.
40.
MOURA, Abel, «O problemas da conservação das pinturas e das condições do meio», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 4, Lisboa, 1962.
42.
DGPC-ACR, processo n.º 62A/69.
43.
DGPC-ACR, processo n.º 62A/69.
44.
Primitivos Portugueses 1450-1550..., p. 123.
46.
Imagens cedidas pelo Professor Doutor Vítor Serrão.
47.
DGPC-ACR, processo n.º 71/81.
48.
DGPC-ACR, processo n.º 71/81.

49.

Imagens cedidas pelo Professor Doutor Vítor Serrão.

Anexo 14

ALVES, Alice Nogueira, «De Santa Catarina a ... São Vicente... Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa», in coord. Vítor Serrão, Vanessa Antunes e Ana Isabel Seruya, *As Preparação na Pintura Portuguesa - Séculos XV e XVI*, Actas do Colóquio Internacional, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, s.l., 2013, pp. 225-234.

De Santa Catarina a ... São Vicente... Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa

[3ª SESSÃO / CASOS DE ESTUDO NA PINTURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XV E XVI]

Alice Nogueira Alves

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

ABSTRACT

This article aims to understand the theoretical justification for the removals of retouches and repainting layers often with great artistic and/or historical, cultural and documentary importance. To achieve this purpose, we studied a group of pictures which were submitted to this procedure, sometimes with dramatic reading changes. Within this group there are interventions in very different times, which are interesting to understand and the various justifications submitted in each case and its evolution throughout the twentieth century, as well as the context of each proceeding.

A APLICAÇÃO DOS MÉTODOS DE EXAME E ANÁLISE AO RESTAURO DA PINTURA EM PORTUGAL

Quando os métodos de exame e análise começaram a ser utilizados como ferramentas essenciais para a realização de intervenções de Conservação e Restauro no nosso país, abriu-se caminho a uma nova concepção da disciplina onde se tornou comum o levantamento de repintes. A precaução até então seguida nesta fase do restauro, por técnicos como Luciano Freire, era baseada em conhecimentos empíricos confirmados pelas longas horas de contacto com a peça.

Em 1936, através da iniciativa de João Couto, o Museu Nacional de Arte Antiga adquiriu o primeiro equipamento para a realização de radiografias, com o objectivo de servir, não só para o estudo da pintura, mas principalmente como ferramenta de auxílio à Oficina de Restauro de Pintura. Com o apoio de Manuel Valadares, desenvolveu-se uma intensa actividade nos primeiros anos de funcionamento do novo *Laboratório para o Exame das Obras de Arte*, até ao seu afastamento do país por questões políticas. As poucas experiências realizadas até então tinham sido vocacionadas para a busca de elementos para a História de Arte, com excepção dos trabalhos de Carlos Bonvalot da década anterior¹.

Esta nova fase foi definida por João Couto como o quarto período da História do Restauro em Portugal, caracterizado pelo trabalho conjunto entre os Conservadores de Museus e os Restauradores e pelo diagnóstico prévio e acompanhamento de todas as intervenções realizadas com métodos de exame e análise².

A nova equipa de trabalho contava também com a participação do restaurador Fernando Mardel, responsável pela mudança dos critérios de intervenção em pintura em Portugal, apoiados nas novas ferramentas elucidativas sobre o estado de conservação das camadas pictóricas "originais". Passava a ser permitido o levantamento integral dos repintes. É importante referir a ligação constante deste grupo com o exterior, através de contactos e visitas a laboratórios europeus e da assistência a congressos internacionais que mais tarde chegaram a realizar-se no nosso país.

As informações obtidas através dos métodos de exame e análise e os consequentes resultados dos restauros das pinturas analisadas tornaram-se um motivo de divulgação. As publicações foram realizadas não só pelas pessoas relacionadas com o Museu, mas também por outros cientistas e Historiadores de Arte, numa prática anteriormente encetada por Roberto de Carvalho e Pedro Vitorino.

Numa primeira fase observamos apenas o levantamento de repintes parciais, mas, a partir de certa altura, começam a realizar-se remoções de repintes integrais, em busca da imagem mais antiga, desprezando-se totalmente as camadas pictóricas mais recentes, classificadas como sendo de menor valia, por critérios de antiguidade.

Para além desta prática editorial, vemos também a realização de exposições dedicadas a mostrar as obras restauradas ou em tratamento. Esta experiência tinha sido encetada anteriormente, no grande momento de triunfo da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, na apresentação dos painéis de S. Vicente após o restauro de Luciano Freire.

Posteriormente, as exposições exclusivamente dedicadas a este fim foram enquadradas em acontecimentos nacionais e internacionais de relevância. Entre as mais conhecidas podemos referir: a *Exposição de restauro* por ocasião do XVI Congresso de História da Arte em Lisboa (1949), *Pinturas dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira: depois do restauro* (1955), a Exposição realizada durante a 2.ª Reunião de Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais (1961)³ e a exposição *Estudo e Tratamento de Obras de Arte* do Instituto José de Figueiredo, no âmbito do Congresso Internacional do Institute for Conservation (IIC) (1972)⁴.

Nestas ocasiões eram apresentados os trabalhos realizados, apoiados nas mais modernas tecnologias. Os catálogos e artigos publicados sobre o assunto são fontes importantes de informação documental, mas especialmente visual, por mostrarem as pinturas em diferentes fases de tratamento.

Estes dados são complementados pelos processos de restauro existentes no antigo Instituto José de Figueiredo, actual Arquivo Técnico da Direcção Geral do Património Cultural. Alguns destes processos, escritos pela mão dos técnicos responsáveis, têm imagens, uma ficha de intervenção e pouco mais. Outros são ricos em documentação sobre o processo de restauro, exames realizados, textos de conferências, etc.. Os casos agora apresentados, bem conhecidos na sua maior parte, são analisados através desta documentação e da bibliografia disponível sobre o assunto⁵.

A PROCURA DE UMA JUSTIFICAÇÃO

Num dos artigos publicados por Abel de Moura em 1962 encontram-se explicados os vários tipos de intervenção mais comuns, dividindo-se estes entre a consolidação, imunização e a reintegração dos valores originais⁶. Este último ponto interessa-nos destacar, pois acaba por justificar a remoção de repintes posteriores – o objectivo era recuperar sempre a imagem original, ou seja, a primeira camada pictórica da pintura.

Num outro artigo do mesmo ano, publicado no contexto da exposição de 1961, eram descritos os critérios de selecção dos casos expostos. Na segunda secção apresentavam-se pinturas com *modificações totais e parciais da composição original*.

Na segunda parte, alguns quadros e uma documentação fotográfica exemplificam a «alteração do estilo arquitectónico segundo o gosto da época» (exemplo da modificação de uma abóbada ogival para uma abóbada de berço renascentista), «alteração da composição figurativa e da cor nas roupagens segundo determinações eclesiásticas» (exemplo da representação da Virgem nos calvários anterior ao Concílio de Trento), «concepção sobreposta na mesma representação figurativa» (exemplo de outro conceito estético modificando atitudes e fundos da composição), «acrescentos e motivos acessórios alheios à composição inicial» (modificação da paisagem ou alteração parcial da representação do tema).⁷

Neste pequeno texto estão as principais tipologias de repintes aqui estudadas: repintes iconográficos, actualizações estéticas com manutenção do mesmo tema, actualização estética com representação de tema distinto do original.

CALVÁRIO: MUSEU DE SETÚBAL / CONVENTO DE JESUS⁸

No contexto da preparação da Exposição *Os Primitivos Portugueses*, realizada nas Comemorações do Duplo Centenário de 1940, entrou na Oficina de Restauro de Pintura o *Calvário* pertencente ao retábulo do Convento de Jesus de Setúbal. Através da observação directa da pintura, Fernando Mardel detectou algumas irregularidades não coincidentes com os motivos da camada pictórica visível na zona da Virgem. Por essa razão foi pedida uma radiografia ao Laboratório do Museu.

Esta pintura encontra-se atribuída ao mestre de 1515, actualmente identificado como Jorge Afonso. O repinte setecentista, terá sido realizado por Francisco Venegas⁹, pintor régio, e teve um carácter correctivo, actualizando a imagem da Virgem aos novos ditames do Concílio de Trento¹⁰. A Virgem deveria ter uma posição condigna, crente da ressurreição do filho, figurando na vertical como referido no Evangelho de S. João (19:25). Por essa razão, na nova representação a Virgem estava de pé, secundada por S. João. Para facilitar a realização deste repinte não discernível, foram aproveitados alguns pormenores, como as mãos de uma das figuras femininas.

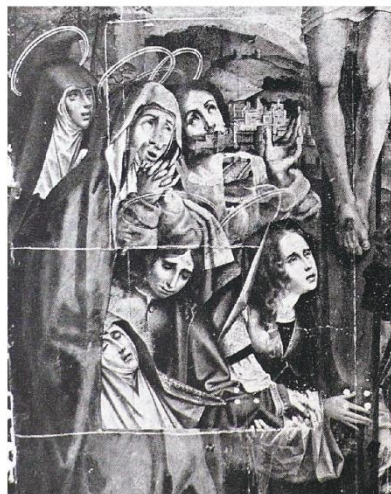


Figura 1

Pormenor do painel do *Calvário* do Retábulo do Convento de Jesus em Setúbal durante o levantamento do repinte – Museu de Setúbal / Convento de Jesus¹.

No dia 18 de Abril de 1938 foram realizadas algumas radiografias à pintura, onde se foi possível observar a existência de uma camada pictórica subjacente, comprovando claramente a permanência da camada original de policromia em relativamente bom estado.

Em 1940 João Couto publicou um artigo dedicado a esta pintura¹¹. Neste texto é realizado um enquadramento histórico da peça e descritos os diferentes processos seguidos no desenvolvimento do processo. Juntando estas informação às existentes no processo de restauro sabe-se que os repintes foram removidos com ajuda de reagentes¹², para além das várias fases gerais do processo de intervenção, como os arranjos de carpintaria (desempeno de tábuas e tratamento das suas ligações), a ...*fixação de ampolas, levante de vernizes, leve limpeza, ligeiros retoques e reenvernizamento*¹³.

Esta intervenção tem uma importância acrescida, por ter sido uma das primeiras realizadas com o apoio dos métodos de exame e análise, numa abordagem muito mais informada e consciente do objecto artístico a intervir.

TRÍPTICO DO SALVADOR: MUSEU DE AVEIRO



Figura 2
Painel de São Simão durante o levantamento do repinte –
Triptyco do Salvador – Museu de Aveiro¹⁴.

Sobre esta famosa pintura não existe muita documentação no arquivo consultado ou informação publicada. As hipóteses apresentadas para a sua história têm sido variadas, defendendo algumas o facto de os dois volantes laterais não serem originais do painel central, como foi afirmado por Fernando Mardel no seu diagnóstico¹⁴ e em estudos formais mais recentes¹⁵. No presente caso, apenas nos iremos debruçar sobre o painel central, onde aparece a imagem de S. Simão, rodeado de freiras.

Esta pintura tem sido atribuída ao mestre do *Triptyco de Santa Clara*, do Museu Nacional Machado de Castro, devido à semelhança entre os seus desenhos preparatórios, observados através de Reflectografia de Infra-Vermelhos¹⁶, bem como da técnica utilizada em alguns pormenores¹⁷.

Quanto ao repinte também não existem muitas informações, para além de que em determinada ocasião, terão sido cobertas as freiras com um pavimento e alterados os trajés de S. Simão. A falta de perspectiva do novo pavimento, levanta-nos algumas interrogações sobre quem terá sido o seu autor e a sua qualidade artística. De qualquer modo, pode colocar-se a hipótese de esta alteração ter sido simultânea à adição dos dois volantes laterais.

Relativamente à questão em estudo, a sua importância no século XX começou com a publicação de um artigo por Roberto de Carvalho e Pedro Vitorino em 1937, onde se apresentavam os resultados das radiografias realizadas às zonas das freiras. Este processo tinha sido desencadeado por se observarem nestas zonas, elementos não coincidentes com a camada pictórica visível: ...*a tinta superficial, de fraca espessura, não ocultava bem, pequenas cabeças agrupadas, como acolitando a imagem, de contornos mais ou menos visíveis*¹⁸. Neste artigo não se referia a data de realização dos exames e, no ano antecedente, Luis Reis Santos já tinha mostrado estas imagens numa Conferência¹⁹, o que reportará para um período anterior a data a sua realização. No entanto, em ambos os casos o propósito fundamental foi o contributo para o estudo da História da Arte.

No primeiro artigo referido, aparece indicado que nesta data (1937) as pinturas já se encontravam a ser tratadas em Lisboa. Na ficha de restauro existente no seu processo, encontra-se escrita a lúpis a data de 1955 como sendo a final. No entanto, no volume dedicado à *Pintura da Arte Portuguesa* de João Barreira, publicado em 1951, encontramos uma imagem da pintura a meio do levantamento do repinte, estando referida a intervenção como terminada²⁰.

Estas informações mostram-nos o enorme período temporal decorrido entre o início e a finalização do tratamento. Na ficha de restauro a descrição é sucinta, referindo-se o mau estado de conservação inicial, a realização de uma desinfestação, colagem das juntas, fixação da pintura, preenchimento de lacunas, limpeza total, retoque e aplicação de várias camadas de verniz. Neste caso, a razão do levantamento do repinte prende-se, obviamente, à necessidade de voltar a ser usufruída a imagem original da pintura.

ENTREGA DOS ESTATUTOS DA SANTA CLARA DO RETÁBULO DA MADRE DE DEUS: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA²¹

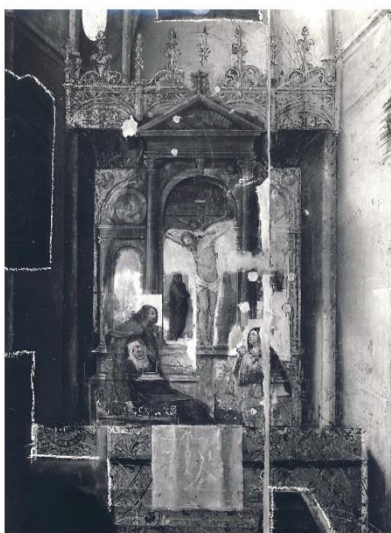


Figura 3
Pormenor da *Entrega dos Estatutos da Santa Clara* durante o levantamento do repinte - Museu Nacional de Arte Antiga¹⁹.

No retábulo da Madre de Deus encontramos um paralelo com o caso do *Calvário* de Setúbal. Na pintura *Entrega dos Estatutos da Santa Clara*, existe em plano de fundo uma capela onde está pendurada uma pintura representando um *Calvário* que foi sujeita a um repinte.

Sendo ambas as pinturas atribuídas ao mesmo autor, também os seus repintes tridentinos o são. No presente caso a intervenção não visou apenas a Virgem e S. João, mas também a actualização estética da capela onde se encontrava pendurada a pintura com a representação do *Calvário*. O espaço gótico foi modernizado para o estilo arquitetónico então em voga, o manuelino, com todas as inovações técnicas da pintura, sendo corrigido o ponto de fuga desta capela, afastando o altar do observador. A própria pintura, para além da correcção iconográfica, passou a ser um tríptico com nova moldura, prática também comum no Renascimento e da qual o caso referido no ponto anterior poderá ser um bom exemplo.

O processo de levantamento do repinte foi desenhado na preparação da pintura para a exposição “A Rainha D. Leonor”, realizada no Mosteiro da Madre de Deus em 1958, numa das primeiras acções nesta área da Fundação Calouste Gulbenkian. No seu catálogo, João Couto louva o restaurador responsável por esta intervenção, Fernando Mardel, e convida quem estiver interessado a consultar a documentação no Museu²².

Através do processo de restauro ficamos informados sobre a brevidade da intervenção, tendo o diagnóstico sido realizado em 1957²³. Nas fotografias de superfície e radiografias encontra-se a informação então disponível, mostrando a existência de uma camada pictórica subjacente inicial. Este facto deve ter levado ao pedido de um exame radiográfico onde se detectou o bom estado de conservação da pintura original.

A intervenção constou dos seguintes procedimentos: desinfestação, desempeno das tábuas, fixação parcial da policromia, limpeza total, reposição da pintura no seu *primitivo estado* e posterior aplicação de várias camadas de verniz.

TÁBUAS DE TAVIRA – S. PEDRO, S. BRÁS, S. JOÃO BAPTISTA E S. VICENTE
IGREJA DE SÃO TIAGO DE TAVIRA²⁴

Figura 4

S. Pedro, S. Brás, S. João Baptista e S. Vicente durante o processo de abertura de sondagens – Igreja de São Tiago de Tavira^{IV}.

As pinturas originais do conjunto de Tavira são de um mestre desconhecido e têm sido datadas do século XV. Por volta de 1520 foi realizado um repinte integral atribuído a um pintor local Fernão Vaz, provavelmente devido ao rigor hagiológico e modernizações exigidas na altura²⁵. Não nos devemos esquecer que neste tipo de casas, o objectivo não era destruir, mas actualizar a imagem ao novo gosto²⁶.

Depois de ocasionalmente descobertas em 1945, as pinturas entraram no Laboratório de Restauro em 1950, sendo na altura valorizada a policromia quinhentista. Depois dos exames iniciais detectou-se a presença de elementos suspeitos na pintura de S. Vicente²⁷, tentaram então realizar-se os primeiros exames radiográficos. Os dados inconclusivos obtidos, levaram à abertura de sondagens por Fernando Mardel para se apurarem os elementos subjacentes²⁸. Mais tarde, entre 1955 e 1961 foram realizadas novas radiografias, desta feita com resultados mais esclarecedores, como é afirmado no processo em 1960²⁹, mas, ainda assim, foram realizadas mais sondagens.

Neste caso, a documentação trocada com a Junta Nacional de Educação é sobejamente conhecida, mostrando que o processo de decisão do levantamento das policromias mais recentes não foi realizado sob a responsabilidade exclusiva dos técnicos do Museu, mas incluiu também a tutela. Este aspecto pode demonstrar a importância dada ao assunto na altura, bem como a dificuldade da decisão³⁰. Apesar do primeiro parecer da Junta ser positivo, apenas foram removidas as camadas de policromia mais recentes de S. Pedro e S. João Baptista, deixando-se e reintegrando-se as lacunas de S. Vicente e S. Brás, ...até ulterior decisão, segundo determinação da 6.ª Secção da Junta, como aparece especificado nos relatórios destes restauros³¹. A intervenção ficou concluída em 1964.

Segundo António João Cruz, esta reviravolta na solução aprovada inicialmente terá partido do próprio João Couto ao mudar de ideias, defendendo a manutenção da pintura de S. Brás, onde aparecia o doador, por uma questão didática.

Nas fotografias das exposições de 1951 e 1961, observamos as duas fases de sondagens realizadas nas respectivas datas, mostrando as últimas que nessa altura ainda não se tinham começado os levantamentos integrais³².

Nos vários processos de restauro existentes para cada umas das pinturas podemos encontrar mais informações relacionadas com estado de conservação das tábuas e os precedimentos de intervenção efectuados. De um modo geral, foram realizadas operações de desinfestação, tratamento dos suportes, fixação das camadas pictóricas, preenchimento de lacunas, entre outros³³.

VIRGEM DA ROSA COM O MENINO E DOADOR: MUSEU NACIONAL MACHADO DE CASTRO



Figura 5
Virgem da Rosa com o Menino e Doador durante o levantamento dos repintes – Museu Nacional Machado de Castro^V.

Em 1965 foi fundado o Instituto José de Figueiredo, dando continuidade aos serviços existentes anteriormente, agora oficialmente agrupados na mesma instituição³⁴. A partir deste ponto, as intervenções referidas foram realizadas neste contexto.

Em 1952 Fernando Mardel realizou o diagnóstico de uma pintura representando uma *Virgem no Trono*, sob a qual se identificou uma camada pictórica anterior, através das imagens obtidas nas radiografias. Estas informações foram confirmadas posteriormente por sondagens. Neste processo concluiu-se a existência de uma pintura com a mesma representação, onde apenas mudava o cenário³⁵.

Na camada original do século XV vieram a ser encontradas as duas figuras responsáveis pela alteração da caracterização da pintura, passando esta a designar-se por *Virgem da Rosa com o Menino e Doador*. A *Virgem no Trono* tinha um trono renascentista típico do século XVI, podendo por isso o repinte ser atribuído a essa época. A sua justificação pode prender-se a várias razões, entre as quais a actualização estética, ligada à possível intenção de se taparem as figuras representadas.

Num texto existente no seu processo, escrito por Reys Santos em 1970, encontramos descritos o processo e os seus critérios. Aqui percebemos o facto de a camada pictórica onde se encontrava representada a *Virgem no Trono* ser considerada como constituída por repintes e não uma nova pintura sobre a pré-existente. A questão de se estar a levantar uma segunda policromia nem sequer parece ter sido colocada. No entanto, quando analisamos com atenção as imagens antes e depois da intervenção, deparamo-nos com diferenças profundas em quase toda a pintura, mas especialmente na face da Virgem, mostrando que os repintes não eram limitados às zonas circundantes³⁶.

Nesse mesmo relatório é discutido o modo como realizar o preenchimento das grandes lacunas, para melhorar a leitura do conjunto, seguindo os princípios na altura defendidos por Cesare Brandi. Esta problemática reflectiu uma questão surgida depois do levantamento da camada pictórica mais recente: como preencher as lacunas existentes na pintura?

Procurou-se uma ligação entre as partículas cromáticas remanescentes, unindo os diversos pontos para a continuidade do desenho, de modo a permitir uma melhor leitura. Os fragmentos existentes permitiram mais uma vez a ligação do desenho, tanto mais que se trata de valores uniformes e monocromáticos³⁷.

O interesse desta peça e do seu processo de restauro levou à sua selecção para a exposição de 1962³⁸. Na fotografia da sala observamos ainda a pintura do século XVI, com as grandes lacunas referidas por Reys Santos. Através da informação recolhida, o tratamento desta pintura foi finalizado em 1966³⁹.

S. FRANCISCO E SANTO ANTÓNIO E ADORAÇÃO DOS MAGOS:
MUSEU DE ARTE SACRA DA SÉ EM ÉVORA

Figura 6

S. Francisco e Santo António e Adoração dos Magos durante o levantamento do repinte integral – Museu de Arte Sacra da Sé – Évora⁷¹.

Quando entrou no Laboratório de Restauro, em 1963, a pintura representando *Santa Catarina entre os Doutores*, encontrava-se incompleta e em péssimo estado de conservação, estando separada em seis tábuas, muito atacadas pelo insecto xilófago⁴⁰. Mais tarde, foi adquirida num antiquário mais uma tábua, reunindo-se todo o conjunto⁴¹.

Nesta pintura, proveniente do Convento do Calvário em Évora, foi imediatamente identificado um repinte integral através de uma radiografia, onde se conseguia perceber muito levemente a existência de uma pintura subjacente. Por essa razão começaram então a realizar-se sondagens.

A camada mais recente foi identificada por Dagoberto Markl, como sendo do período de transição do século XVI para o XVII, num estilo maneirista eborense⁴². A descoberta da pintura subjacente do século XV, cuja autoria se desconhece, nem colocou qualquer questão face à importância da camada mais recente, levando imediatamente ao início do seu levantamento integral. Deste processo resultou a camada pictórica actual, constituída por dois registos onde se observam *S. Francisco e Santo António* e uma *Adoração dos Magos*. O entusiasmo desta descoberta foi muito grande, chegando mesmo a ser atribuída a pintura a Nuno Gonçalves.

Num relatório apresentado por Maria Antónia Costa encontramos a justificação final para este levantamento:

É decidido remover-se a pintura, sobretudo porque a original apresenta qualidade pictural, o desenho das figuras é vigoroso e bem marcado, com uma particularidade curiosa o autor aproveita a superfície do painel para pintar dois temas, na parte superior que é representada por a Adoração dos Reis Magos na inferior por dois santos sendo um S.^{to} António e S. Francisco que se enquadram por uma paisagem verdejante e calma⁴³.

No processo de restauro encontramos informações muito minuciosas sobre a intervenção realizada. Para além destes aspectos, estão também os dados obtidos através de métodos de exame e análise como as radiografias, análises laboratoriais, observação à lupa binocular e reflectografia de infravermelho.

O processo de restauro foi composto pela colagem das tábuas, desinfestação, remoção de repintes, preenchimento de lacunas, retoque e protecção com verniz. Neste documento somos também informados de quem foi o responsável técnico pelo levantamento do repinte.

**PENTECOSTES – NÚCLEO DA CAPELA DO ESPÍRITO SANTO DOS MAREANTES:
MUSEU MUNICIPAL DE SESIMBRA**



Figura 7
*Pentecostes durante o levantamento dos repintes – Núcleo da Capela do Espírito Santo dos Mareantes – Museu Municipal de Sesimbra*⁴⁷.

O último exemplo a que nos referiremos neste artigo é de uma das pinturas quinhentistas da Capela do Espírito Santo dos Mareantes de Sesimbra, onde foi recentemente instituído um núcleo museológico.

Neste caso as pinturas iniciais são do primeiro quartel do século XVI, atribuídas a André Gonçalves, entre 1525 e 1530⁴⁴. As suas primeiras descrições foram encontradas nos registos das visitas de 1553/45, onde é referida a existência de um *Pentecostes* e de uma *Nossa Senhora do Rosário*. Estas peças foram mais tarde repintadas por um pintor restaurador quinhentista, Giraldo Fernandes de Prado, por volta de 1580, sendo ali representadas uma *Adoração aos Pastores* e uma *Adoração dos Magos*, respectivamente⁴⁶.

As pinturas entraram no Instituto em Outubro de 1981⁴⁷, mas as radiografias só foram realizadas quatro anos mais tarde⁴⁸. O tratamento efectuado seguiu os mesmos procedimentos referidos nos outros casos, tendo a remoção da camada pictórica sido realizada por dois técnicos. No entanto, pela informação apresentada num relatório assinado por Dulce Delgado existente no processo, a reintegração de lacunas apenas terá terminado em 1998.

Em duas publicações do Instituto José de Figueiredo, de 1987 e 1989 encontram-se as radiografias das duas peças. Os títulos apresentados em ambos os casos – *A revelação de 2 pinturas cujo paradeiro era desconhecido*⁴⁹ e *Recuperação de 2 pinturas consideradas perdidas*⁵⁰ – reflectem bem a razão do levantamento da camada pictórica mais recente pintada sobre o *Pentecostes*.

Para Vitor Serrão a qualidade das segundas pinturas levanta questões relativamente à validade da remoção destes repintes, apelando para a reflexão conjunta dos profissionais das várias áreas envolvidas, relativamente este tipo de procedimentos⁵¹. De facto, observamos apenas ter-se realizado a operação num dos casos, mantendo-se a imagem mais tardia no segundo, concluindo-se que este processo não foi pacífico.

No núcleo museológico estas pinturas são apresentadas lado a lado, com um placar informativo sobre processo.

AGRADECIMENTOS

A autora deixa um especial agradecimento aos Professores Doutores Fernando António Baptista Pereira e Vitor Serrão, bem como a Joaquim Inácio Caetano, a Vanessa Antunes e a Ana Mafalda Cardeira. Gostava também de agradecer o inestimável apoio da Dr.ª Cláudia Pereira da DGPC/Biblioteca de Conservação e Museus.

NOTAS [FIGURAS]

- I. Direcção Geral do Património Cultural, Biblioteca de Conservação e Museus (D.G.P.C./B.C.M.), Processo n.º 611.
- II. GUSMÃO, Adriano de, "Os Primitivos e a Renascença", dir. João Barreira, *Arte Portuguesa - Pintura*, Lisboa, Edições Excelsior, 1951, p. 186.
- III. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 1083.
- IV. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 2007.
- V. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 81/69.
- VI. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 62A/69.
- VII. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 71/81.

NOTAS

1. CRUZ, António João, "O início da radiografia de obras de arte em Portugal e a relação entre a radiografia, a conservação e a política", *Conservar Património*, n.º 11, Lisboa, 2010, pp. 13-32.
2. COUTO, João, *Os painéis flamengos da Ilha da Madeira. Seu merecimento, valorização e conservação*, Funchal, Edição da Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1955, pp. 16-17.
3. MOURA, Abel de, "Os Problemas da Conservação das Pinturas e das Condições do Meio", *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 4, Lisboa, 1962, pp. 35-36.
4. *Estudo e Tratamento de Obras de Arte, Exposição organizada por ocasião do Congresso do I.L.C.*, Lisboa, Instituto José de Figueiredo, 1972.
5. Fica reportada para estudo posterior a confrontação destes dados com a documentação existente no Museu Nacional de Arte Antiga, na Torre do Tombo e no Ministério de Educação. Parte deste trabalho foi realizado para os painéis de Tavira: CRUZ, António João, "Imagens em transformação: os painéis da igreja de Santa Maria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial", *Conservar Património*, n.º 2, Lisboa, 2005, pp. 29-53.
6. MOURA, Abel de, "Defesa e Protecção das Coleções, Tratamentos e Conservação de Obras de Arte Móveis e Imóveis", *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, 1962, pp. 19-20.
7. MOURA, Abel de, "Os Problemas da Conservação...", p. 36.
8. Veja-se: COUTO, João, "O Calvário: Pánel da igreja do Convento de Jesus, em Setúbal", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol. VI, 1.ª série, Lisboa, 1940, pp. 5-14, PAIS, Alexandre, CURVELO, Alexandra, "Entrega da Regra a Santa Clara", coord. Alexandra Curvelo, *Casa Perfeitíssima - 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, s.l., Instituto dos Museus e da Conservação, 2009, pp. 280-283, entre outros. Recentemente tivemos a oportunidade de dar o nosso contributo: ALVES, Alice Nogueira, "O regresso à imagem original - Os repintes e restauros das representações do Calvário nos retábulos dos Conventos de Jesus e da Madre de Deus", *Retábulo do Convento de Jesus de Setúbal*, Câmara Municipal de Setúbal, (no prelo).
9. SERRÃO, Vítor, "«Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico», *Conservar Património*, n.º 3-4, Lisboa, 2006, pp. 56-57.
10. Veja-se: GONÇALVES, Flávio, *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*, Lisboa, s.n., 1973, pp. 111-112, SERRÃO, Vítor, "«Renovar»...", ou REIS, Ana Teresa Moreira Braga Teves, "Alterações iconográficas e temáticas em pintura e escultura sacra. A problemática da reinvenção em conservação e restauro", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 7-8, Braga, Universidade de Lisboa, 2009, pp. 479-518, entre outros.
11. COUTO, João, "O Calvário...".
12. *Idem*, p. 10.
13. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 611.
14. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 992.
15. CAETANO, Joaquim Inácio, *Motivos Decorativos de Estampilha na Pintura a Fresco dos Séculos XV e XVI no Norte de Portugal. Relações entre a Pintura Mural e de Cavalete*, vol. I, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, s.n., 2010, p. 143.
16. CARVALHO, José Alberto Seabra de, "O Século de Nuno Gonçalves e os outros", *Primitivos Portugueses, 1450-1550, O Século de Nuno Gonçalves*, s.l., Museu Nacional de Arte Antiga, Athena, 2010, pp. 114-115. LORENA, Mercês, ANTUNES, Vanessa, OLIVEIRA, Maria José, "O desenho dentro da pintura do tríptico de Coimbra", *Cadernos de Conservação e Restauro - O Tríptico de Santa Clara*, n.º 8, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2010, p. 68.
17. *Idem*, p. 67.
18. CARVALHO, Roberto, VITORINO, Pedro, *Revelações dos raios X nos quadros antigos - Separata da «Revista de Guimarães»*, Guimarães, 1937, p. 7.
19. SANTOS, Luiz Reis, *Os Processos Científicos no Estudo e na Conservação da Pintura Antiga - Conferência realizada no Porto, em 1936, a convite da «Liga Portuguesa de Profilaxia Social»*, Porto, Imprensa Social, 1939.
20. GUSMÃO, Adriano de, "Os Primitivos...", pp. 186 e 194.
21. Veja-se PAIS, Alexandre, CURVELO, Alexandra, "Entrega...", pp. 280-283. ALVES, Alice Nogueira, "O regresso...".
22. COUTO, João, "A Rainha e os Artistas", *A Rainha D. Leonor*, Catálogo da exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1958, p. 33.
23. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 1083.
24. As tábuas de Tavira foram já alvo de várias publicações de relevo e nesta referência pretendemos apenas resumir o que foi desenvolvido por outros autores. ROSA, José António Pinheiro e, *Arte sacra em Tavira*, Tavira, Comissão Municipal de Turismo, 1966, MOURA, Abel de, "Quatro Tábuas Quatrocentistas Examinadas no Laboratório do Museu", *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, n.º 2, Lisboa, 1956, pp. 69-70, CRUZ, António João, "Imagens perdidas, imagens achadas: pinturas reveladas pelos raios X no Instituto José de Figueiredo", in coord. Henrique Vilaça Ramos, *Actas do Simpósio Comemorativo do Centenário da Descoberta dos Raios X*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1996, pp. 83-103, FERNANDES, Carla Varela, *A Igreja de Santa Maria do Castelo de Tavira*, Lisboa, Edições Colibri - Câmara Municipal de Tavira, 2000, SERRÃO, Vítor, "O contexto artístico de Tavira quinhentista", *Tavira, Território e Poder*, s.l., Museu Nacional de Arqueologia - Câmara Municipal de Tavira, 2003, pp. 221-233 e CRUZ, António João, "Imagens em transformação...".

25. FERNANDES, Carla Varela, *A Igreja...*, pp. 61-62.
26. SERRÃO, Vítor, "«Renovar»...", p. 56.
27. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 874.
28. COUITO, João, *Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas*, Lisboa, Edições Excelsior, 1952, pp. 20-21.
- MOURA, Abel de, "Quatro Tábuas...", p. 70.
29. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 2010.
30. *Idem, ibidem.*
31. D.G.P.C./B.C.M., Processos n.º 2007 a 2010.
32. CRUZ, João António, "Imagens em transformação...".
33. D.G.P.C./B.C.M., Processos n.º 872, 873, 874, 875, 2007, 2008, 2009 e 2010.
34. *Decreto de Lei* n.º 46 758, de 18 de Dezembro de 1965, pp. 1698-1699. <http://dre.pt/pdf1sdip/1965/12/28600/16961705.pdf> (17-07-2013, 15:30)
35. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 81/69.
36. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. V, n.º 3-4, 1969, p. 58.
37. D.G.P.C./B.C.M., Processos n.º 81/69, "Solução Adoptada no Preenchimento de Lacunas num Retábulo do Séc. XV Pertencente à Capela da Misericórdia de Coimbra", M. Reys Santos.
38. MOURA, Abel, "Os Problemas da Conservação...".
39. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. V, n.º 3-4, 1969, p. 58.
40. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 62A/69.
41. *Idem*, "Relatório" de Maria Antónia Costa
42. MARRKI, Dagoberto, "O Painel da Igreja do Calvário de Évora e a Pintura Portuguesa do Século XV", *A Cidade de Évora*, XXX Ano, n.º 56, Évora, Comissão Municipal de Turismo - Câmara Municipal de Évora, 1973, pp. 5-11.
43. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 62A/69. "Relatório de Maria Antónia Costa".
44. SERRÃO, Vítor, "«Renovar»...", p. 62.
45. SERRÃO, Eduardo da Cunha, SERRÃO, Vítor, *Sesimbra Monumental e Artística*, Sesimbra, Câmara Municipal de Sesimbra, 1986.
46. SERRÃO, Vítor, "«Renovar»...", p. 61.
47. D.G.P.C./B.C.M., Processo n.º 71/81. CRUZ, António João, "Imagens perdidas...".
48. *Idem*, p. 29 e 41.
49. *Conservação e restauro no Instituto José de Figueiredo*, Lisboa, Instituto José de Figueiredo, IPPC, 1987, p. 47.
50. *Boletim Anual do Instituto José de Figueiredo, Actividades de Conservação e Restauro, Actividades de Conservação e Restauro*, Lisboa, IJF, 1989, p. 40.
51. SERRÃO, Vítor, "«Renovar»...", p. 62.

