

Adriano de Sousa Lopes

Conservação e restauro
das obras académicas pertencentes
ao espólio da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa

Adriano de Sousa Lopes

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
E ESTUDOS EM BELAS-ARTES (CIEBA),
Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes,
1249-058 Lisboa, Portugal

EXPOSIÇÃO

Organização

Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e Estudos
em Belas-Artes (CIEBA)
Programa Doutoral HERITAS
Laboratório Hercules

Comissariado

Beatriz Bento

Coordenação científica

Ana Bailão

Projeto

Liliana Cardeira

Textos

Liliana Cardeira, Ana Bailão

Fotografias

Ana Mafalda Cardeira
Liliana Cardeira

Vídeo

Ana Alvarez, com a colaboração de Liliana
Cardeira e Rogério Taveira.

Divulgação

Isabel Nunes
Maria Teresa Sabido

Design

Leonardo Silva
Tomás Gouveia

Agradecimentos

Ana Alvarez, Anabela Cardeira, Ana Guerin,
Ana Neves, Carina Carvalho, Flávia Ferreira,
Octávio Fernandes, funcionários da FBAUL,
alunos do Mestrado CCRPAC e licenciatura
CAP do ano lectivo 2017-2018.

CATÁLOGO

Edição

Centro de Investigação e Estudos
em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa
+351 213 252 100
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt
www.belasartes.ulisboa.pt

Coordenação científica

Liliana Cardeira, Ana Bailão

Textos

Ana Bailão, Ana Guerin, António Candeias,
Carlos Silveira, Fernando A. B. Pereira,
Frederico Henriques, João Paulo Queirós,
João Linhares, Liliana Cardeira, Rúben
Pastilha, Sérgio Nascimento

Créditos fotográficos

Alice Nogueira Alves, Ana Alvarez, Ana
Guerin, Anabela Cardeira, Ana S. Neves, Ana
Mafalda Cardeira, Flávia Ferreira, Carlos
Silveira, Cristina Tavares, Eduardo Duarte,
Fernando A. B. Pereira, Frederico Henriques,
João Linhares, Liliana Cardeira, Luís Lyster
Franco, Rúben Pastilha, Sérgio Nascimento,
Victor dos Reis

Estudos laboratoriais

Laboratório Hercules, Faculdade
de Belas-Artes da ULisboa

Design

Leonardo Silva, Tomás Gouveia

Crédito da capa

X

Impressão e acabamento

Alfaprint

Tiragem

100 exemplares

ISBN

978-989-8771-95-7

Deposito legal

X

Lisboa, abril 2018

APOIO

HERITAS
Estudos de | Património
Cultural

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

PATROCÍNIO

LABORATORIO
HERCULES
HERANÇA CULTURAL, ESTUDOS E SALVAGUARDIA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

SOTINCO
TINTAS

© dos textos e das fotografias, os autores.
Todos os direitos reservados.

- 4**
Adriano de Sousa Lopes nas Belas-Artes: vislumbres de uma carreira
Victor dos Reis
FBAUL / CIEBA
- 7**
Sousa Lopes, memória e cor
João Paulo Queiroz
FBAUL / CIEBA
- 10**
A Conservação e Restauro de pinturas da fase académica de Adriano Sousa Lopes como exemplo de História da Arte de «campo expandido»
Fernando António Baptista Pereira
FBAUL / CIEBA
- 15**
A coleção de pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Alice Nogueira Alves
FBAUL / CIEBA / ARTIS
Luís Lyster Franco
FBAUL / CIEBA
- 19**
Sousa Lopes: um indestrutível sonho de arte
Carlos Silveira
FCSH
- 25**
O Pintor Sousa Lopes e a Sociedade Nacional de Belas-Artes
Cristina Azevedo Tavares
FBAUL / CFCUL
- 31**
A fase académica de Adriano de Sousa Lopes: algumas considerações e pinceladas
Eduardo Duarte
FBAUL / CIEBA
- 38**
Metodologia para o registo cartográfico e normativo em Conservação e Restauro de Pintura
Frederico Henriques
CITAR / HERCULES — UE / CIEBA
Liliana Cardeira
FBAUL / CIEBA / HERCULES — UE
Ana Bailão
FBAUL / CIEBA / CFUM / POLITÉCNICO DE TOMAR
- 42**
Caracterização Técnica e Material
António Candeias
UE / HERCULES / LJF / ERIS
Liliana Cardeira
FBAUL / CIEBA / HERCULES — UE
- 47**
Caracterização Cromática de Pinturas de Adriano de Sousa Lopes
João Manuel Maciel Linhares
CFUM
Liliana Cardeira
FBAUL / CIEBA / HERCULES — UE
Ana Bailão
FBAUL / CIEBA / CFUM / POLITÉCNICO DE TOMAR
Sérgio Nascimento
CFUM
- 51**
Identificação de padrões de estalados nas obras de Sousa Lopes
Ana Guerin
FBAUL / CIEBA
- 55**
Conservação e restauro das obras académicas de Sousa Lopes
Liliana Cardeira
FBAUL / CIEBA / HERCULES — UE
Ana Bailão
FBAUL / CIEBA / CFUM / POLITÉCNICO DE TOMAR
- 67**
A reintegração cromática das pinturas de Adriano de Sousa Lopes
Ana Bailão
FBAUL / CIEBA / CFUM / POLITÉCNICO DE TOMAR
Liliana Cardeira
FBAUL / CIEBA / HERCULES — UE

Adriano de Sousa Lopes nas Belas-Artes: vislumbres de uma carreira

Victor dos Reis

Presidente da Faculdade de Belas-
-Artes da Universidade de Lisboa
presidente@belasartes.ulisboa.pt

What passing-bells for these who die as cattle?
— Only the monstrous anger of the guns.
(Wilfred Owen, Anthem for Doomed Youth, 1917)^[1]

Adriano de Sousa Lopes (1879-1944) entrou nas Belas-Artes de Lisboa em 1896. Aqui foi aluno de Veloso Salgado (1864-1945) e de Luciano Feire (1864-1935). Prémio Anúnciação em 1900, parte para Paris em 1903 com uma bolsa do Legado Valmor. Durante esta primeira estadia em Paris frequenta a École Nationale de Beaux-Arts e a então famosa Académie Julien; expõe no Salon d'Automne e, em 1907 e em 1908, viaja até Veneza – prelúdio das viagens que mais tarde fará pela Europa e pelo norte de África. Com a entrada de Portugal na I Guerra Mundial parte em 1917 para a frente de batalha, integrando o Corpo Expedicionário Português. Como oficial artista, o único entre as tropas portuguesas, regista o mortífero conflito militar e a penosa vida dos *soldados-ratos* nas trincheiras do norte de França. Desta experiência resultará um trabalho único na história da arte portuguesa.

O acervo Sousa Lopes da Faculdade de Belas-Artes integra onze pinturas que lhe estão atribuídas e que são datadas destes seus anos de formação: primeiro como aluno dos mestres lisboetas e depois como estudante bolseiro na *capital* da Europa, obrigado a enviar para Lisboa as provas do acertado investimento feito na sua educação cosmopolita. Este conjunto de obras é, assim, emblemático da natureza específica das coleções artísticas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL): maioritariamente constituídas por obras do período de aprendizagem dos artistas e designers nacionais^[2]. Esta restrição das coleções à breve e precoce passagem pela instituição dos autores das obras tem sido frequentemente entendida como uma fraqueza ou insignificância intrínseca — avaliação em que assentou muito do desinteresse a que estiveram votadas ao longo de décadas. Na verdade, deve ser entendida como sinónimo da singularidade e qualidade específica do património da maior e mais antiga escola nacional:

ao abarcarem o período de formação dos artistas e designers nacionais, estas coleções permitem uma visão primordial das suas carreiras, através de criações que, tantas vezes, desaparecem ou ficam ocultas do olhar público e da investigação crítica; nalguns casos, permitem mesmo vislumbres inesperados ou antevisões renovadas do *futuro* já conhecido.

Sendo uma escola, a missão principal da FBAUL é «a formação, a investigação e a disseminação do saber nos domínios da arte, da cultura e da ciência que lhe são historicamente reconhecidos bem como nos domínios emergentes da criação contemporânea»^[3]. Porém, ao mesmo tempo, cabem-lhe responsabilidades museológicas embora, à semelhança de outras escolas de arte e design, nem sempre disponha dos recursos humanos e dos meios técnicos que melhor garantam a inventariação, a conservação e reabilitação do seu património material. Acima de tudo, a dotação financeira ao seu dispor esgota-se no cumprimento da sua missão principal, ficando até longe, como infelizmente sabemos, de suprir integralmente as necessidades inerentes. Esta dimensão dupla (ou híbrida) é um factor distintivo face a outras instituições de ensino superior e museus e, por isso mesmo, uma vantagem da qual deverá saber tirar partido – pese embora todas as dificuldades que, no contexto atual, coloca à sua gestão. Se a isto somarmos a manutenção e a preservação do Convento de São Francisco da Cidade, no qual a Faculdade está sediada, percebemos melhor a amplitude e o carácter *sui generis* dos desafios patrimoniais que a FBAUL enfrenta.

A criação de cursos e de vias de especialização (da graduação à pós-graduação) na área de ciências da arte e do património, a aposta que neles tem sido feita nos últimos anos e o claro crescimento tanto dos recursos como dos resultados diretamente ligados ao estudo, à preservação e à recuperação de obras de arte é um sinal claro da vontade da instituição em fazer das dificuldades vantagens. O investimento feito na preservação e na divulgação da grande coleção de escultura em gesso, de qualidade internacional, e a elaboração, em curso, de um plano estratégico para todas as coleções e acervos é um outro.



Fig. 1 Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). *Uma sepultura portuguesa na terra de ninguém*, 1917. Água-Forte, 205 x 292 mm. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (N.º de Inv. FBAUL/273/GA).

A presente exposição é, por isso, um excelente exemplo desta nova capacidade da FBAUL em estudar, recuperar e divulgar o seu próprio património artístico. Nela encontramos de forma muito clara estas três vertentes: ao tornar público o resultado do trabalho de restauro das pinturas de Adriano de Sousa Lopes, realizado pela estudante Liliana Cardeira, no âmbito do seu doutoramento, sob orientação da Professora Doutora Ana Bailão, a exposição permite difundir o conhecimento resultante do estudo das obras e do autor que a intervenção exige, revelando ao mesmo tempo o processo e os meios da própria intervenção. Esta ênfase no processo de trabalho, para além das inerentes razões científicas e óbvias vantagens pedagógicas, demonstra os paralelismos que a especialidade de conservação e restauro mantém com o processo produtivo de artistas e designers, a sua reconhecida importância nos resultados criativos e a repercussão que tem alcançado na cultura visual contemporânea.

Além das pinturas de Adriano de Sousa Lopes agora mostradas, a coleção das Belas-Artes integra ainda seis desenhos e vinte e quatro gravuras do artista. Destas, dez estão diretamente relacionadas com a sua experiência na frente de guerra e com o trabalho daí resultante. ***Uma sepultura portuguesa na terra de ninguém é, provavelmente, de todas as gravuras a mais próxima*** da crueza dos dois versos de Wilfred Owen nascidos da violência inaudita da Grande Guerra. Será dos escombros desta que nascerá o século XX. Mas será também depois dela que a carreira de Adriano de Sousa Lopes se tornará, em Portugal, uma das mais bem sucedidas da primeira metade do novo e moderno século.

NOTAS

- [1] «Que sinos dobram para estes que morrem como gado? / — Apenas a fúria monstruosa das armas.» Os dois primeiros versos do poema de Wilfred Edward Salter Owen (1893-1918), poeta inglês que participou como soldado na I Guerra Mundial e morreu nas trincheiras francesas uma semana antes do armistício, surgem logo no início do *War Requiem*, composto por Benjamin Britten (1913-1976) em 1961-62 para a consagração da nova Catedral de Conventry (cujo edifício medieval foi destruído nos bombardeamentos da II Guerra Mundial). No texto da sua obra, Britten combinou nove poemas de Owen sobre a guerra com os textos latinos tradicionais da missa de requiem.
- [2] A FBAUL é detentora de outras acervos, como os que integram obras adquiridas para fins assumidamente pedagógicos ou provenientes de legados. No primeiro caso, destaca-se a coleção de réplicas em gesso de grandes obras escultóricas mundiais; no segundo, o legado do professor e artista Lagoa Henriques (1923-2009). Relembre-se que o essencial das coleções artísticas reunidas na Academia de Belas-Artes de Lisboa, após a sua fundação em 1838, foram-lhe retiradas, entre o fim do século XIX e o início do século XX, para integrarem os novos museus públicos da capital – os atuais Museu Nacional de Arte Antiga e Museu Nacional de Arte Contemporânea.
- [3] Estatutos da Faculdade de Belas-Artes, Diário da República, 2.ª série, N.º 43, 3 de março de 2014, p. 6227.

Sousa Lopes, memória e cor

João Paulo Queiroz

Presidente do CIEBA,
Professor, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes
j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

1. SOUSA LOPES, EM BUSCA DA COR

Adriano de Sousa Lopes (1879-1944) é um dos pintores reverberantes da arte portuguesa. Depois da sua formação na Academia de Belas-Artes de Lisboa é bolseiro Valmor em Paris. Prestará grande atenção aos impressionistas, como Manet (a luz frontal), Puvis de Chavannes (o simbolismo histórico), Gustave Moreau (a ilusão do detalhe orientalista), e admirando contemporâneos seus como Albert Besnard ou Segantini. Persegue as braçadas de luz da pintura moderna e a emancipação da cor. Sousa Lopes faz um percurso correto: ganha a bolsa Valmor para um pensionato em Paris na vertente da Pintura Histórica e assim, primeiro, frequenta o atelier Cormon (desde 1903), que preparava os pintores que ambicionavam o *Salon*. Abrindo-se a novas formulações e aos assuntos quotidianos frequenta a Académie Julian, em 1904, o círculo de onde tinham saído em 1888 Vuillard, Bonnard e os nabis (AAVV, 2015)^[1].

Adriano de Sousa Lopes virá a ser um dos pintores mais relevantes na passagem de gerações entre os naturalistas e os modernistas. Com a sua pintura compreenderemos melhor a grandeza de Eduardo Viana, a profundidade presencista de Abel Manta, o proto realismo de Abel Salazar^[2].

2. ESPÓLIO DE ALUNO E BOLSEIRO

Tem a Faculdade de Belas Artes, no seu espólio, algumas das suas obras de formação, onze pinturas sobre tela. São trabalhos quer do seu período de aluno da Academia de Belas-Artes de Lisboa, quer do seu pensionato em Paris. Obras de aprendizagem e de afirmação académica, respostas a exercícios obrigatórios, quer em Lisboa, quer, já no exterior, providenciando as evidências para a obtenção da renovação da

sua bolsa, apresentando, para sua maior segurança, trabalhos que tinham já sido admitidos ao *Salon* pelos professores da Academia de Paris.

Pinturas não só admitidas ao Salon como premiadas. Com “Episódio do Cerco de Lisboa” de 1906, obtém no *Salon* uma menção honrosa, depois de três presenças anteriores (Perez, 2012:18)^[2].

3. LILIANA CARDEIRA: O RESTAURO E A RECUPERAÇÃO

Bastante danificadas pelo tempo, estas pinturas aguentaram mal a passagem dos anos. Muito escuras, com bolores e estalados, algumas mesmo estavam já quase imperceptíveis.

O trabalho de restauro a que a Liliana Cardeira se dedicou ao longo da sua especialização nos cursos de pós-graduação, de mestrado e de doutoramento, caracteriza-se pela pertinência, consistência e exigência. Não se tratou de ensaiar aqui e ali uma ou outra técnica de conservação-restauro, sem um sentido de obra ou de um conjunto patrimonial. Tratou-se de recuperar a totalidade do espólio pictórico de Sousa Lopes existente na FBAUL, dentro de um projeto mais amplo de conhecimento e disseminação da sua obra.

É um trabalho com sentido de missão, a que não será alheio o contributo dos orientadores de mestrado (Prof. Fernando António Baptista Pereira e Dra. Maria José Francisco – Técnica de Conservação e restauro) e de doutoramento (junto com Fernando António Baptista Pereira, os Professores Ana Bailão e António Candeias). Tudo congregado para, através da sua frequência do consórcio doutoral HERITAS fossem atingidos resultados com o grau de expressão e consequência que se podem apreciar.

4. O CIEBA HERITAGE LAB

O CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, constitui-se assim como uma das instituições de acolhimento do programa doutoral HERITAS, que se orgulha de patrocinar esta exposição na sua casa de origem. Ao mesmo tempo que as obras de Sousa Lopes são desveladas e recuperadas, o CIEBA Heritage Lab / FBAUL também progride com esta experiência, como outras também em curso, ganhando recursos de pesquisa, investindo em mais equipamento especializado, e conquistando a adesão de investigadores de topo. Esta realidade tornou possível as diversas operações de restauro e pesquisa que estão documentadas nesta exposição.

Mas o trabalho que aqui se apresenta não seria possível sem o recurso convergente de especialistas em diferentes áreas, que se têm habituado a trabalhar de modo articulado. Ficamos com a certeza porém de

que a obra de Adriano de Sousa Lopes é bastante credora de mais estudo e investigação; que é um dos vários artistas que emergem depois da geração rara de Silva Porto, Carlos Reis, Columbano, e que são de uma qualidade que estamos agora a aprender a valorizar.

REFERÊNCIAS

- [1] AAVV. (2015) *Adriano de Sousa Lopes 1879-1944: efeitos de luz*. Lisboa: MNAC INCM.
- [2] Perez, Maria Felisa Henriques Pereira (2012) *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a continuidade e a mudança*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

A Conservação e Restauro de pinturas da fase académica de Adriano Sousa Lopes como exemplo de História da Arte de «campo expandido»

Fernando António Baptista Pereira

Professor Associado
Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes / CIEBA,
fernandoabpereira@gmail.com

1. UM DIAGRAMA DE CAMPO EXPANDIDO PARA AS CIÊNCIAS DA ARTE E DO PATRIMÓNIO

Nove anos depois da publicação de *Expanded Cinema* (1970), de Gene Youngblood, (Youngblood, 1970) que aplicou sistematicamente a designação de «expandida» a uma pluralidade de formas cinematográficas então emergentes, com destaque para a videoarte, Rosalind Epstein Krauss, num famoso ensaio publicado no número da Primavera de 1979 da revista *October*, por si dirigida, teorizou a aplicação de um modelo diagramático de «campo expandido» à escultura, pretendendo realizar um enquadramento conceptual muito inovador da multiforme criação artística que se afirmava desde os anos sessenta e definia uma parte significativa da pós-modernidade.

Na realidade, a expressão «cinema expandido» fora cunhada pelo cineasta e pioneiro das intervenções multimédia Stan Van der Beek, em 1966, e utilizada como cabeçalho nos artigos sobre «Intermedia» publicados no periódico «underground» *Los Angeles Free Press*, entre Setembro de 1967 e Dezembro de 1969, por Gene Youngblood, reescritos e muito aumentados em *Expanded Cinema*, editado em 1970 (Nova Iorque: Dutton, 1970)^[1] e traduzido para espanhol em 2012 (Eduntref).

Todavia, em nenhuma parte do livro, a expressão «cinema expandido» se reporta ao modelo diagramático de Klein e Piaget, também recuperado na semiologia da narrativa por Greimas, que serve de base à conceptualização desenvolvida por Rosalind Krauss. A noção utilizada por Youngblood bebe antes no conceito de *noosfera* de Teilhard de Chardin, em noções então recentes da Física e da nascente Informática Computacional e no pensamento de Hermann Hesse ou de Jiddu Krishnamurti, entre vários outros autores.

Rosalind Krauss afirma que o Modernismo, desafiando a lógica oitocentista do monumento, instituiu uma lógica da não-presença e do não-lugar que atingiu o paroxismo após 1960, quando uma *escultura era o que estava em frente ao edifício mas que não era edifício* ou *o que estava numa paisagem mas que não era paisagem*, ou seja, «pura negatividade: uma combinação de exclusões», uma espécie de «ausência ontológica» (Krauss, 1979)^[2].

Porém, Krauss, em vez de apenas se limitar a constatar essa negatividade, propõe, pelo contrário, a resolução da mesma em positividade através da aplicação de um novo modelo diagramático expansivo, inspirado em Klein e Piaget, que estabelece uma série de novas relações amplificadoras entre os dois polos: uma «não arquitetura» pode querer dizer, numa certa lógica expansiva, paisagem e uma «não paisagem» pode querer dizer arquitetura.

No novo modelo epistemológico proposto por Krauss, um conjunto de oposições binárias transforma-se num diagrama quaternário que espelha a oposição originária e a abre num feixe de complexas relações que contemplam múltiplas situações compósitas, em que o escultórico pode ser definido como paisagem e arquitetura, à revelia do «fechamento» que, segundo Krauss, foi imposto aos sectores artísticos na arte pós-renascentista. Krauss lembra ainda que outras culturas, ao contrário da ocidental, admitiram muito mais cedo o complexo ou compósito: os *jardins japoneses* são simultaneamente *paisagem e arquitetura*, tal como os *labirintos*, assim como os espaços de realização de rituais e procissões são *lugares culturais complexos ou compósitos* em que também a escultura tem o seu lugar diferencial, mas não serão escultura em sentido estrito.

A definição de um «campo expandido» tornou-se, passados quase trinta anos, um modelo particularmente útil para a redefinição epistemológica de um determinado universo disciplinar. Vejam-se, a título de exemplo, o artigo de Gustavo Fares sobre o campo expandido da Pintura (Fares, 2010)^[3], os diagramas aplicados à Arquitetura e Instalação propostos por Ila Berman/Douglas Burnham (Berman & Burham, 2011)^[4], a aplicação ao Design, por

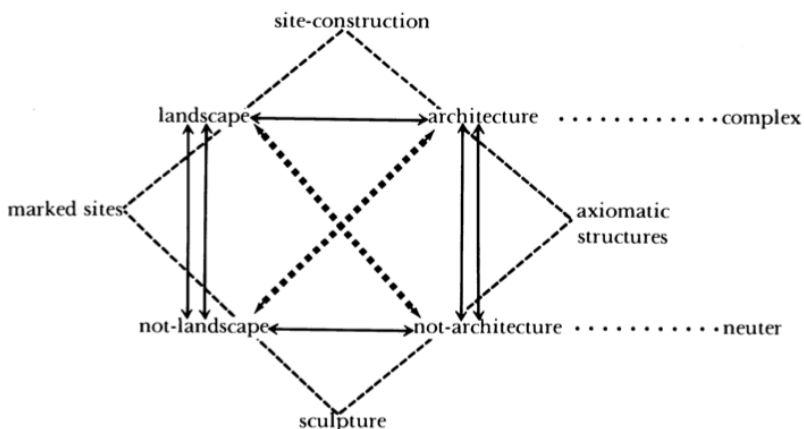


Fig. 1 O «Campo Expandido» da Escultura segundo Krauss, 1979.

Marlene Leerberg (Leerberg, 2009)^[5], ou a referência de Laura Eidt ao conceito «expandido» de *ekphrasis* que utiliza na abordagem do cinema (Eidt, 2008)^[6].

O nosso objetivo é mostrar a utilidade operatória do conceito cunhado por Rosalind Epstein Krauss no campo epistemológico específico da História da Arte, cujo difuso objeto de estudo tem sido

- ora invadido ou apropriado por universos filosóficos ou científicos mais próximos, como a teoria da arte, a semiótica e a estética, ou supostamente mais longínquos, como a conservação e restauro oriunda da Química e da Física,
- ora espantosamente alargado à história material e à história das técnicas artísticas, à história do gosto e do colecionismo, à museologia e à curadoria, raiando a dissolução, a ponto de se considerarem preferencialmente as expressões «ciências da arte e do património» ou a mais simplificada de «estudos de património» (*heritage studies*).

Daqui parece resultar uma quase autoimposta restrição da História da Arte à pesquisa documental, à crítica estilística e de autenticidade ou às leituras das estratégias de significação e dos múltiplos contextos por parte do campo específico dos estudos histórico-artísticos, quando se deveria verificar a consciencialização desse campo expandido no sentido de formar historiadores de arte de «novo tipo», capazes de realizar as tarefas mais tradicionalmente assignadas à disciplina mas também de

lograr incorporar no seu discurso e/ou na sua prática de investigação e de intervenção os contributos das restantes disciplinas desse alargado campo de confluência disciplinar, o que se realiza preferencialmente nas escolas de arte ou das artes, tal como acontece no âmbito dos diferentes ciclos de estudo (Licenciatura, Mestrados e Doutoramento) das Ciências da Arte e do Património na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, contando com a contribuição e apoio da Faculdade de Ciências da mesma Universidade e do Laboratório Hércules da Universidade de Évora.

Organizando os diversos saberes e práticas em que se estruturam as Ciências da Arte e do Património propomos um novo diagrama para o que será uma nova História da Arte na era epistemológica do «campo expandido»:

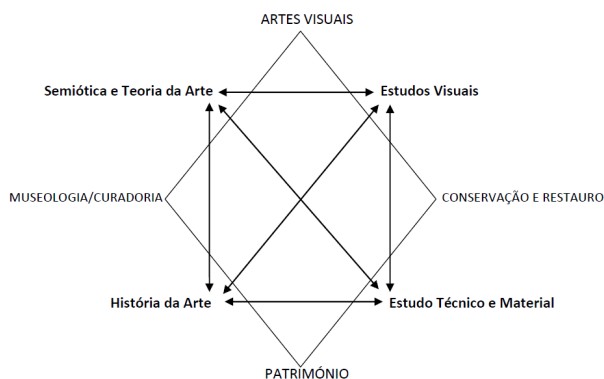


Fig. 2 Modelo Diagramático do Campo Expandido dos Estudos do Património proposto por FABP, 2016-18.

2. PROJETO DE INVESTIGAÇÃO E DE RESTAURO SOBRE AS PINTURAS DA FASE ACADÉMICA DE ADRIANO SOUSA LOPES

O projeto de investigação de Liliana Carneira que conduziu à sua tese de Doutoramento em Ciências da Arte e que tomou como objeto de estudo as pinturas da fase académica de Adriano Sousa Lopes que se guardam na reserva da FBAUL (num aprofundamento do trabalho pioneiro realizado na sua dissertação de Mestrado) ilustra perfeitamente a dimensão expandida dos Estudos do Património que temos vindo a defender há já vários anos noutros textos e que acabamos de formalizar.

Parte de uma investigação histórica sobre a obra do Pintor e sobre as circunstâncias da sua aprendizagem escolar e artística, tanto em Paris como em Lisboa, realiza o estudo material das obras e aplica novas

tecnologias de digitalização da imagem para realizar o mapeamento das patologias encontradas, integra toda essa massa de conhecimentos analíticos instrumentais na realização do restauro das obras e, finalmente, realiza a curadoria da exposição que apresenta os resultados do seu trabalho de restauro das obras.

A FBAUL e, em particular, os orientadores e a candidata só podem estar orgulhosos de todo este exemplar projeto de investigação e de trabalho de restauro que agora chega ao seu termo e que demonstra que este deverá ser o caminho mais diferenciador que os Estudos do Património podem e devem trilhar na Universidade de Lisboa.

REFERÊNCIAS

- [1] Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, Nova Iorque: Dutton, 1970, trad. Castelhana, Eduntref, 2012.
- [2] Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», in *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44. URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%21897921%298%3C30%3ASITEF%3E2.O.Co%3B2-Y>
- [3] Gustavo Fares, «Painting in the expanded field» in *PORTO ARTE. Revista de Artes Visuais*, v. 18, nr 31, 2011. <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.37945>
- [4] Ila Berman/ Douglas Burnham, Architecture in the Expanded Field: Precedent Diagrams November 27, 2011. <https://wba3.wordpress.com/tag/expanded-field/>
- [5] Leerberg, 2009. Marlene Leerberg, DESIGN IN THE EXPANDED FIELD: RETHINKING CONTEMPORARY DESIGN in *Engaging Artifacts 2009 Oslo* www.nordes.org 3
- [6] Laura Eidt, *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2008.

A coleção de pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Alice Nogueira Alves

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

Luís Lyster Franco

Pós-doutorando, Universidade
de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes,
lysterfranco@hotmail.com

Ao longo dos mais de 180 anos de existência da Academia / Faculdade de Belas-Artes passaram pelo antigo Convento de S. Francisco inúmeras gerações de professores e alunos, cujas obras fazem hoje parte do nosso património. Este espólio é constituído por vários tipos de acervos: desenho, gravura, escultura em gesso, pedra e cerâmica, pintura de cavalete e sobre azulejo, cerâmica, fotografia, audiovisual, mobiliário, osteologia, medalhística, bem como do valioso legado do mestre Lagoa Henriques.

Um dos maiores acervos desta instituição é o de pintura, cuja real dimensão ainda está por conhecer. Dividida entre a pintura antiga, a moderna e a contemporânea, as obras desta coleção, produzidas na sua maioria em contexto académico, foram realizadas sobre diferentes suportes e com recurso às mais diversificadas técnicas, desde os tradicionais óleos e acrílicos sobre tela, madeira, contraplacado e *latex*, os materiais riscadores sobre papel, tão característicos do desenho, ou as impressões fotográficas e as técnicas cerâmicas como o azulejo, e, mais recentemente, a utilização de materiais contemporâneos como as resinas sintéticas, entre tantos outros que serviram a criatividade, ou necessidade, dos artistas que por aqui têm passado nas últimas décadas.

Como consequência da existência de várias instituições que se foram sucedendo ou coabitando neste espaço, marcando a história da cultura e do ensino artístico em Lisboa, e em Portugal, desde 1836 até aos nossos dias, verificou-se a dispersão da coleção de pintura, que constituiu a base da formação do Museu Nacional de Belas-Artes, mais tarde Museu Nacional de Arte Antiga, e do Museu Nacional de Arte Contemporânea. A divisão do espólio com a atual Academia Nacional de Belas-Artes resultou de critérios e ações nem sempre consensuais, podendo as duas coleções considerar-se complementares. Ao longo de todo o século XX diversos foram os momentos em que também saíram peças para outros locais, numa dinâmica que ainda se encontra por estudar.

Presentemente, a coleção é constituída por cerca de dois milhares de pinturas, resultantes da passagem pela instituição de alunos e professores que aqui foram deixando o seu testemunho, refletindo a evolução do ensino e da arte em Portugal, desde o fim do século XIX. O *Retrato de José António Gaspar*, uma das raras pinturas realizadas pelo escultor do Porto, António Soares dos Reis (1847-1889), datado de 1876, é a obra que, até ao momento, se conseguiu identificar como a mais antiga.

Possuindo importantes núcleos de pinturas de alguns dos professores de finais do século XIX e da primeira metade do século XX, como Carlos Reis, Veloso Salgado ou Adriano de Sousa Lopes, pertence a este último o conjunto de obras apresentadas e estudadas neste volume. Para além dos trabalhos dos professores, ou dos por si escolhidos entre os produzidos pelos alunos, existem “provas” dos pensionistas que eram enviadas do estrangeiro, trabalhos resultantes dos concursos para lugares de professor e trabalhos dos concursos de alunos, como os Prémios *Anunciação*, *Lupi* e *Ferreira Chaves*, e muitas pinturas anónimas recolhidas nos corredores que, pela sua qualidade estética ou interesse didático, acabaram por ser integradas na coleção. Entre outras formas de incorporação, é também de considerar o caso de pinturas encomendadas com o mesmo objetivo didático que as réplicas de gesso tiveram no contexto académico.

Para além das suas diferentes proveniências e contextos, também as temáticas são muitas e refletem as várias disciplinas e métodos de aprendizagem do ensino artístico. Podemos referir a pintura de história e a de paisagem, as académias (pintura do nu), o retrato, os animais, os ornatos arquitetónicos, e até o abstracionismo. Aqui podem ser encontradas influências dos grandes movimentos artísticos, desde as primeiras vanguardas artísticas até aos tempos mais conceptuais.

Devido à sua enorme dimensão, esta coleção encontra-se espalhada por várias salas, à espera dos novos espaços que lhe estão destinados na

remodelação geral que a instituição irá brevemente realizar. O conjunto mais antigo está acondicionado numa sala designada por *Reserva de Pintura*, onde existem equipamentos apropriados para a sua arrumação, e cuja aquisição foi financiada, em 2009, pela Fundação Calouste Gulbenkian.

A partir do ano seguinte, altura da transferência desse núcleo do acervo para este espaço, depois de uma desinfestação por anoxia, este conjunto começou a ser estudado e tratado de um modo sistemático, por vários professores e alunos desta instituição. Deste processo já resultaram vários trabalhos, entre os quais se destacam duas dissertações de mestrado: uma de Liliana Cardeira e outra de Ana Mafalda Cardeira, que têm continuado os seus estudos de investigação no âmbito dos doutoramentos que se encontram agora a desenvolver. Também neste âmbito se refere a contribuição de um dos autores deste texto, Luís Lyster Franco, cujo trabalho de inventariação e estudo trouxe já muita informação inédita, que nos ajudou a compreender e valorizar esta coleção, e que foi recentemente convertido num pós-doutoramento. Para além deste esforço de investigação, a preservação do acervo tem sido desenvolvida no âmbito de várias unidades curriculares da licenciatura em Ciências da Arte e do Património, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea e no doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte.

A necessidade de se conhecer, estudar e preservar devidamente este património para se poder proceder à sua divulgação, tornou imprescindível a criação, em 2013, do projeto CAREFUL — *Implementação de um Plano de Conservação Preventiva nos acervos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. Os resultados obtidos foram já matéria de sete dissertações de mestrado e uma de doutoramento, e têm sido apresentados em congressos nacionais e internacionais, e publicados em revistas e volumes de atas, disponíveis *online*. Este projeto baseia-se nas mais recentes inovações teóricas e tecnológicas que a área da Conservação Preventiva tem vindo a desenvolver num contexto internacional, e em que a interdisciplinaridade é a palavra-chave.

Para a caracterização dos acervos, através do estudo dos tipos de materiais e técnicas existentes, complementada com a caracterização do seu estado de conservação, a Faculdade tem contado com o apoio do Centro de Investigação LIBPhys-UNL (depois do encerramento do Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa), com o laboratório HERCULES e com a participação de docentes e alunos da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.

Na pequena lista de referências^[1-7] que se segue, apresentamos alguns dos muitos trabalhos relacionados com esta coleção.

REFERÊNCIAS

- [1] Alves, Alice Nogueira. Frade, Marta. (2017). The tenth «sense» of preventive conservation - the inventory and study of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon collections. Em: *Intangibility Matters - International Conference on the values of tangible heritage, IMAITTe*. Lisboa, LNEC, Lisboa. 181-190.
- [2] Alves, Alice Nogueira. Frade, Marta. Alcobia, Carlos. (2014). A implementação de um plano de Conservação Preventiva para o acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em: *O Futuro dos Museus Universitários em perspectiva*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto. 37-45. <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1438&sum=sim>
- [3] Cardeira, Ana Mafalda. (2014). *Caracterização material e técnica das “Académias de Nu” de José Veloso Salgado, pertencentes à coleção da FBAUL*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/18054>
- [4] Cardeira, Liliana. (2014). *Conservação e restauro das obras do pintor Adriano de Sousa Lopes da Coleção de Pintura da FBAUL*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- [5] Franco, Luís Lyster. (2014). Pintura do acervo da FBAUL: Uma coleção para o Futuro. Em: *O Futuro dos Museus Universitários em perspectiva*. Porto, 28-29 de novembro de 2013, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto. 46-52. <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1438&sum=sim>
- [6] Franco, Luís Lyster. (2014). Uma viagem pela coleção de pintura da FBAUL. Em: Alice Nogueira Alves e Luís Lyster Franco (eds), *O restauro regressa às Belas Artes*, FBAUL-CIEBA, Lisboa. 12-34. <http://hdl.handle.net/10451/9171>
- [7] Pereira, Fernando António Baptista. (2011). O Património artístico da Faculdade de Belas-Artes: o edifício e as suas memórias, as coleções, o arquivo, os legados, um projecto de museu. Em: Marta C. Lourenço e Maria João Neto (coord), *Património da Universidade de Lisboa, Ciência e Arte*, Tinta-da-China, Lisboa, 159-173.

Sousa Lopes: um indestrutível sonho de arte

Carlos Silveira

Investigador integrado
do Instituto de História da Arte,
FCSH/NOVA
carloswebmail@gmail.com

Esta exposição confronta-nos com um período ainda pouco conhecido mas que se mostrou decisivo na carreira artística de Adriano de Sousa Lopes. É enquanto estudante da Escola de Belas Artes de Lisboa, na viragem para o século XX, e depois como “pensionista” do Estado em Paris que Sousa Lopes inicia um percurso de ascensão social e profissional, que o levará a importantes cargos institucionais - e nisso se distinguiu entre os artistas da sua geração: comissário artístico da representação portuguesa na Exposição Panamá-Pacífico (São Francisco, EUA, 1915), capitão responsável pelo serviço artístico do Corpo Expedicionário Português na I Guerra Mundial (1917), director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (1929) e, por fim, académico fundador da Academia Nacional de Belas Artes (1932)^[1]. Inevitável ser nestes anos de formação que Sousa Lopes descobre os modelos e as influências mais decisivas, que persegue a sua independência artística e procura triunfar no meio altamente competitivo de Paris, então capital mundial da arte, com uma energia que Diogo de Macedo (1944), que o conheceu bem, chamará mais tarde uma «indestrutível ilusão de artista» (p. 1)^[2].

Sousa Lopes nasceu longe dos centros artísticos, na região de Leiria, filho de gente humilde do campo. Durante a adolescência foi ajudante de farmácia em Alcobaça, frequentando o liceu de Leiria; nas horas vagas dedicava-se a desenhar e pintar as igrejas e monumentos da região. Chamou assim a atenção de um grupo de individualidades, como o arqueólogo Vieira Natividade e o poeta Afonso Lopes Vieira, que lhe irão subsidiar os primeiros estudos artísticos em Lisboa. Primo do artista, Lopes Vieira será uma boa influência e um amigo próximo a vida inteira.

O pintor Luciano Freire quem o recebe no atelier do pátio do Martel, em Lisboa, na sequência de uma carta de Ramalho Ortigão, e foi o seu principal mestre quando Sousa Lopes ingressou no curso geral de Desenho da Escola de Belas Artes, em 1895, contando 16 anos. Concluindo esse curso em 1898 matricula-se no curso especial de Pintura Histórica, como aluno de Veloso Salgado. Distinguiu-se como um dos melhores alunos do mestre (com médias de 19, 16 e 20 valores nos exames de passagem dos três primeiros anos) e vence na Escola os prémios Anunciação e Lupi. Por esta altura, o jovem estudante já se encontra plenamente integrado no meio artístico da capital. Foi

mesmo um dos sócios fundadores da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1900, participando na assembleia geral que aprovou os estatutos (Tavares, 1999, vol. 1, p. 47)^[3]. Tanto que em 1903 concorre com sucesso à pensão de arte no estrangeiro, instituída pelo legado do Visconde de Valmor, na especialidade de Pintura Histórica, com uma composição baseada no canto 17 da *Iliada* de Homero (FBAUL, inv. 3757). Fialho de Almeida (1925) viu, naturalmente, a influência de Salgado, mas destacou no entanto «as audacias e não vulgares seguranças de desenhista» (p. 71).

Chegado a Paris em Julho de 1903, aos 24 anos, Sousa Lopes tem de se preparar para o obrigatório concurso de entrada na École Nationale et Spéciale de Beaux-Arts. Inscreve-se na célebre Academia Julian, perto da Escola, onde é aluno de Marcel Baschet e Jean-Paul Laurens, em aulas com modelo vivo praticamente semanais até Outubro. E assim consegue entrar na Escola parisiense à primeira tentativa, classificado 29.º entre 85 candidatos. (No ano seguinte ficará em 11.º lugar.) Sousa Lopes inicia então os estudos sob a direcção do pintor Fernand Cormon, onde realiza torsos e academias ao cavalete (FBAUL, inv. 3631).

Luciano Freire foi o grande confidente de Sousa Lopes nestes anos iniciais de Paris e dele conservou uma extensa correspondência particular,

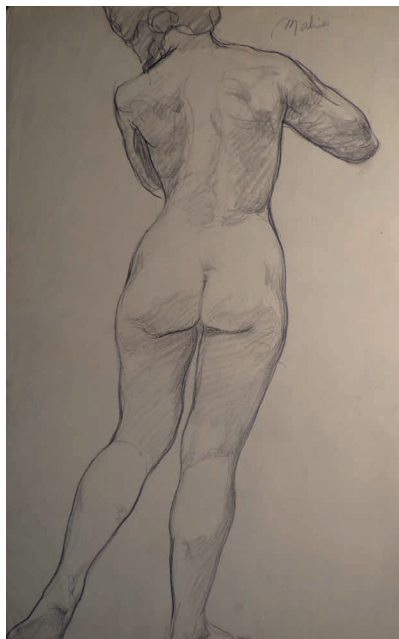


Fig. 1 Adriano de Sousa Lopes, Desenho de modelo (nu), n.d. (c. 1903-1914), Carvão sobre papel, Col. particular

que felizmente se encontra disponível em linha^[4]. Além de «caro mestre e amigo», como Sousa Lopes se lhe dirige invariavelmente, Freire era também o secretário da Comissão Executiva da Academia de Belas Artes e geria todos os assuntos relacionados com os pensionistas. porque relatam na primeira pessoa o que era a vida de um estudante de arte na Paris de 1900, as relações com os colegas e professores, os aspectos práticos e o sistema de ensino e promoção, os amores e os lazeres. Sousa Lopes revela-se um estudante ávido de conhecer a vibrante cena artística parisiense, insatisfeito e perfeccionista nas obras que produz, «por se sentir nada diante das ambições»^[5].

Como qualquer pintor da época Sousa Lopes formou-se na observação dos mestres antigos, primeiro no Museu do Prado, depois no Louvre. As preferências iam para Andrea del Sarto, Ticiano, mas sobretudo para os pintores do Barroco, Van Dyck, Rubens, Rembrandt e Velázquez.

A pintura contemporânea vê-a no Museu do Luxemburgo, nas galerias comerciais e sobretudo no célebre *Salon* do Grand Palais, a “montra” anual mais celebrada e participada por artistas de todo o mundo, onde Sousa Lopes começará a expor a partir de 1905.

Paris encarecera muito desde a Exposição Universal de 1900, observa o estudante a Freire. O artista recebia mensalmente uma pensão de 333 francos (60 mil réis), que considerava insuficiente. A renda anual do seu primeiro atelier foi 440 francos; um cavalete custava 145. Os ateliers



Fig. 2 Adriano de Sousa Lopes, Desenho de modelo (retrato), n.d. (c. 1903-1914), Carvão sobre papel, Col. particular

estariam mais caros por causa dos «americanos», que «invadem Paris», escreve para Lisboa. Como se não bastasse, as «pequenas» de Paris não iam em «cantigas», preferiam os dólares dos americanos^[6].

Em questões de arte Sousa Lopes tem um sentido crítico especialmente mordaz, por vezes divertido, que não tem pejo em transmitir a mestre Freire. Pintores académicos que em Lisboa tinha por uns «semideuses», como Carolus-Duran, Léon Bonnat, e o próprio Cormon, via agora que estavam «na mais lastimavel das decadencias, que é a decadencia inconsciente». O primeiro só foi sincero até atingir a celebridade, depois disso trabalhava na corda bamba Henner fazia rcio como um damnado. Os lugares da pintura avançada também faziam parte do seu roteiro: «Fui hontem ao Salon dos Independentes, onde entre 2000 ou 3000 pepineiras se encontram uns 20 ou 30 quadros que revelam sincero valor da parte do autor e um talento especial para o bizarro. E interessante ver este salon. Há, no entanto, uns typos que não são nada independentes e que andam a pescar nas aguas turvas»^[7].

Raramente elogia pintores contemporâneos de forma incondicional. As duas excepções são as suas grandes influências neste período: Sargent e Monet. «John Sargent é, para mim, o maior pintor d'esta epocha», escreveu a Freire^[8]. O norte-americano estava então no zénite da carreira e era o mais célebre retratista destes anos, com presença assídua no Salon. Sargent tinha justamente a capacidade de combinar tradição, sofisticação moderna e os desenvolvimentos surgidos do impressionismo. declarou Rodin ao ver uma das suas obras (citado em Llorens et al, 2007, p. 10). Ora Sousa Lopes vai desenvolver uma importante actividade de retratista nestes anos de pensionista, para complementar o valor magro da pensão que recebia do Estado, e toma nitidamente os retratos femininos de Sargent por modelo. Até 1912 apresentará anualmente retratos no Salon des Artistes Français, conseguidos entre a clientela de expatriados portugueses em Paris. Infelizmente estas obras raramente foram expostas até hoje, dispersas que estão por colecções particulares.

Não é por isso um acaso que Sousa Lopes se interesse por um pintor como Antoon Van Dyck e por uma das suas melhores obras, o retrato do rei britânico Carlos I no campo de caça (c. 1636, Museu do Louvre). Fez uma cópia da figura real e enviou à Academia como prova do 3.º ano de estudos, justificando que o artista flamengo não se encontrava representado em Lisboa (FBAUL, inv. 3681). Sousa Lopes comparou-o a Velázquez: retratista por excellencia aristocratico; o Velasquez é mais espontaneo mas menos elegante, e encanta mais pela simplicidade e frescura da sua pintura, do que pela finura das expressões que traduz»^[9].

De elegância ou finura que Sousa Lopes admiraria também em Sargent. José de Figueiredo (1917) considerou o Van Dyck «uma bela copia, exacta como caracter, apesar de diferente como processo» (pp. 19-20). Mas ainda hoje impressiona por ser consideravelmente mais escura que a pintura do Louvre. É plausível que o original tenha beneficiado de limpezas recentes. Mas a explicação poderá ser mais trivial, como leu Freire numa carta: «Estou fazendo o Carlos I.º mas vae devagar a Sala onde ele está é muito escura, assim que chove, como sucede muita vez aqui, já não se vê nada»^[10].

A outra grande influência revelada em Paris, e a mais duradoura, foi a obra do pintor dos *Nenúfares*: , onde Monet apresentou nesse ano a série de vistas do Tamisa em Londres. A descoberta do impressionismo é um acontecimento decisivo na carreira de Sousa Lopes. Ele nas águas, de dia e de noite. Mais tarde, nos anos de 1920 irá pintar uma série magnífica de impressões nas praias da Costa de Caparica, um dos pontos culminantes da sua obra.

Sousa Lopes enviava anualmente as provas regulamentares à Academia, os desenhos por correio registado, as pinturas normalmente através de casas especializadas ou trazia-as ele próprio quando regressava para as férias grandes. Os desenhos de modelo vivo tinham algum impacto nos estudantes da Escola, como recordou mais tarde o pintor Martins Barata (1944): «Nas paredes da aula de Mestre Freire, entre muitas, destacavam-se, háSalgado e as de Sousa Lopes. Numas e noutras havia uma gracilidade inédita e singular, longe da moída tristeza que é, quasi sempre, um desenho de Escola (p. 5).

Nestes envios destacam-se também duas obras que respondiam directamente à especialização em pintura histórica que o artista realizava em Paris: os «esquissos» (como Sousa Lopes preferia chamar-lhes, à francesa) *Nun'Álvares em Valverde* e o *Cerco de Lisboa em 1384* (FBAUL, inv.3634 e inv. 3650). O primeiro já é nitidamente informado pelo impressionismo e foi muito elogiado por Cormon^[11]. São estudos para pinturas encomendadas pelo Museu de Artilharia (actual Museu Militar de Lisboa), destinadas a uma sala dedicada aos feitos de Nuno Álvares Pereira, para a qual Luciano Freire também trabalhava. Com a morte do director do museu em 1905, o general Castelbranco, a encomenda reduziu-se a um quadro final, o *Episódio do Cerco de Lisboa em 1384* (MML, inv. 953), que obteve uma menção honrosa no Salon de 1906. Estas obras formam um primeiro ciclo de temas da história nacional na obra do artista, a que Sousa Lopes daria continuidade com a série da Grande Guerra e os frescos sobre os Descobrimentos na Assembleia da República.

Terminada a pensão Valmor em 1909 — a Academia concedeu-lhe um ano adicional previsto no regulamento, como prémio pelas qualidades da prova final do 4.º ano, o quadro *As Ondinas (Heine)* (MNAC-MC, inv. 30) — Sousa Lopes permanece em Paris, procurando ter uma maior presença em certames internacionais. Continua a participar no Salon e expõe em colectivas em Madrid, Monte Carlo e São Francisco da Califórnia, realizando importantes contactos nos EUA. Contudo, o sucesso da sua primeira exposição em Lisboa, em 1917, a entrada de Portugal na Grande Guerra e a partida para a frente de batalha, como artista oficial do Ministério da Guerra, vão ancorar novamente a sua carreira ao país e de forma definitiva.

NOTAS

- [1] Note-se que em 1934 Sousa Lopes declinou um convite em para reger as duas cadeiras de Pintura da Escola de Belas Artes de Lisboa, na sequência da aposentação de Veloso Salgado e Carlos Reis, dizendo que não poderia aceitar o «honroso encargo» por estar ocupado com «diversos e importantes trabalhos». Ver *Diário de Lisboa*, 6 Abril 1934, p. 1.
- [2] Diogo de Macedo escreveu o obituário mais sentido na morte do pintor (1944). O escultor, crítico e historiador de arte suceder-lhe-á no cargo de director do MNAC.
- [3] O estudante também irá participar na 1.ª exposição da SNBA em 1901, com a pintura *Engano de alma ledo e cego* (Sociedade Martins Sarmento, Guimarães, inv. 277).
- [4] Consultar <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4727209>. Museu Nacional de Arte Antiga, Arquivo José de Figueiredo. Correspondência de Adriano de Sousa Lopes para Luciano Freire. Código de referência: PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006.
- [5] Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, n.d. [c. Maio 1905]. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006.
- [6] Cartas de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 8 Outubro 1903 e 14 Julho 1904. Mesmo local e referência.
- [7] Cartas de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 1 Setembro 1903 e 7 Março 1904.
- [8] Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 1 Junho 1904.
- [9] Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 18 Julho 1903.
- [10] Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, s.d. [c. Janeiro 1906].
- [11] [O esquisso] mereceu-lhe frases muito mais elogiosas, do que eu nunca esperei, dizendo-me que o ampliasse e daria um bom quadro Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 1 Junho 1904.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, F. (1925). Concurso às Pensões Valmor. In *Vida errante (livro postumo)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, pp. 61-77.
- Barata, J. M. (1944). Adriano de Sousa Lopes. *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* (13), pp. 4-9.
- Figueiredo, J. (1917). O pintor Sousa Lopes. In *Exposição Sousa-Lopes. Pintura a óleo, desenho, água-forte*. Lisboa: Tipografia «A Editora Lda.», pp. 13-26.
- Llorens, T. et al. (2007). *Sargent / Sorolla*. Paris: Paris Musées.
- Macedo, D. (23 Abril 1944). Morreu Sousa Lopes! Morreu um Artista. *Diário de Notícias*.
- Tavares, C. A. (1999). *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do século XX e a Sociedade Nacional de Belas Artes* (Tese de Doutoramento em História da Arte). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2 vols.

O Pintor Sousa Lopes e a Sociedade Nacional de Belas-Artes

Cristina Azevedo Tavares

Professora Associada,
Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes,
ca.tavares@belasartes.ulisboa.pt

O pintor Adriano de Sousa Lopes (1879-1944) distinguiu-se no círculo artístico da sua época no contexto de um naturalismo modernizado ao escolher uma carreira simultânea em França e Portugal, aberta às inovações plásticas do impressionismo, fauvismo e expressionismo. Estas circunstâncias moldam uma personalidade que se distancia progressivamente do academismo então largamente mostrado nos Salões da Sociedade Nacional de Belas-Artes afastando-se igualmente dele, comparativamente aos seus companheiros de geração. Ousando quebrar com a tradição dos temas e dos modos de fazer da Academia de Belas-Artes de Lisboa enquanto discípulo de desenho de Luciano Freire (1864-1935) e de pintura histórica de Veloso Salgado (1864-1945) é em Paris que adquire uma formação mais sólida enquanto pensionista do Legado Valmor como aluno do pintor francês Cormon (1845-1924) na École Nationale et Spéciale des Beaux Arts, tendo antes frequentado a Academia Julien. E é também na capital francesa que confirma a sua atração pelos impressionistas ao ver na Galeria Durand-Ruel uma exposição de Monet (1840-1926) dedicada às vistas do Tamisa em 1904. Ainda no mesmo ano visita o Salão dos Independentes (20ª exposição) onde os neoimpressionistas dominam estando presentes Metzinger (1883-1956), Robert Delaunay (1885-1941) e Henri Cross (1856-1910) com a série de Veneza, embora Sousa Lopes prefira entre todos, o pintor americano John Singer Sargent (1856-1925).

Estas referências são importantes, uma vez que é durante o tempo em que Sousa Lopes estuda pintura em Paris, que expõe na Sociedade Nacional de Belas-Artes precisamente nos anos de 1901 e 1903, mas aparecendo simultaneamente nos salões parisienses. A recém-fundada associação de artistas, nascia da fusão da Sociedade Promotora de Belas-Artes e do Grémio Artístico (março de 1901) e de um grupo maioritário

de artistas, sócios do anterior Grémio, do qual fazia parte Sousa Lopes, transitam para a nova associação, distinguindo-se Malhoa, Veloso Salgado, Carlos Reis, Luciano Freire, Costa Mota Sobrinho, Falcão Trigoso entre outras personalidades da época.

Contudo Sousa Lopes não tem uma participação ativa nos destinos da *Casa dos Artistas* pois nunca integra as direções, ou outros órgãos de governação, e a sua participação nos Salões resume-se a duas vezes no início da sua carreira onde o modelo académico se fazia sentir. Sousa Lopes, não teve por isso o envolvimento com a Sociedade como Malhoa seu primeiro presidente, Carlos Reis ou António Ramalho, que participaram energeticamente na atividade associativa, e marcaram presença regular nos salões, sendo distinguidos com as medalhas mais prestigiadas. Alguns fatores terão sem dúvida contribuído para esta situação: a sua carreira de pintor em França onde expunha com regularidade nos *Salons*, o seu casamento com a irmã de Kisling, permitindo-lhe outros contactos no mundo da arte, as funções que vem a desempenhar enquanto capitão como repórter da I Grande Guerra na frente da Flandres a pedido do Estado português, as encomendas que vai tendo, em particular para o Museu Militar nos anos 20, e depois as funções como diretor do Museu de Arte Contemporânea de 1929 em diante, substituindo Columbano. A tudo isto se acresce o facto da sua pintura progressivamente se ir afastando de um naturalismo fixado nos valores de oitocentos que por muito tempo vingaria na *Sociedade* e que não era o seu único interesse, já que era favorável ao impressionismo de Monet e de Besnard (1849-1934).

Aliás em conferência proferida no Rotary Club em Julho de 1939, Sousa Lopes afirmou no final que *A nossa arte, será sempre mais sensível do que cerebral para bem utilizarmos os nossos dons naturais, e realizar as nossas aspirações, veem providencialmente as descobertas dos impressionistas, revelar-nos a magia e a luz, os segredos do ar livre, e fornecer-nos as armas e os equipamentos para partir em busca da nossa forma de expressão da nossa arte, que queremos bem lusa, bem do nosso torrão*^[1]. Esta aproximação ao impressionismo e depois ao fauvismo e expressionismo, permitiria a Sousa Lopes, sobretudo no tema livre, na paisagem e no retrato, uma modernidade não radical, mas moderada, mais próxima dos desígnios da *política do espírito de António Ferro*, embora Sousa Lopes nunca tivesse exposto nos Salões do Secretariado de Propaganda Nacional (1935/1952).

O pintor Sousa Lopes participa no primeiro Salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes (1901) com a obra *Engano de alma ledo e cego* (óleo s/ tela, 240x140 cm) reproduzida no catálogo, integrando o núcleo da pintura histórica e simbólica, e neste particular inspirada nos *Lusíadas* de

Camões, Canto III, num episódio referente a Inês de Castro. É sem dúvida um passo arriscado para um pintor de vinte e dois anos, com estudos ainda a acontecerem em Paris, mas sem dúvida, promissor. Mais tarde na prova de pensionista (1910) retomaria um soneto de Camões.

A pintura histórica e simbólica era tratada pelos mestres, e no contexto dos Salões da Sociedade podemos elencar outras obras de interpretação dos *Lusíadas* de Columbano e de Malhoa respetivamente *O Velho do Restelo* (1904), *Ilha dos Amores* (1909). Sendo que mais tarde Veloso Salgado, seu mestre, e dentro da pintura mitológica apresentaria diversas alegorias fortes, cromaticamente, como *Júpiter e Europa* (1928) ou *Hino da Natureza* (1930), *Esopo e Esfinge* ambas de 1932, com alguma exceção para *Cupidinho de Gesso* (1929) e *Conselhos de um Phileta* (1934) de Carlos Reis, que na generalidade não se aplicava muito neste tipo de pintura. Contudo a obra de Sousa Lopes não se identifica muito com o tratamento dos temas inspirados nos *Lusíadas* levados a cabo por Malhoa ou Columbano, pois define-se num clima mais simbolista que as restantes obras. O reconhecimento da participação de Sousa Lopes e da qualidade da sua obra, verificou-se ao ser distinguido com a segunda Medalha em Pintura, o que era difícil para quem expunha ali pela primeira vez, embora o pintor tivesse exposto nos Salões do Grémio Artístico anteriormente.

De salientar que até 1945 as segundas e terceiras medalhas distinguiram artistas, alguns muito assíduos e premiados na Sociedade Nacional de Belas-Artes, respetivamente: Alberto Aires, Ferreira Condeixa, Tomás Melo Júnior, Emmérico Nunes, Gomes Fernandes, Joaquim Porfírio, Ruivo Júnior, Armando Lucena, António Saúde, Frederico Aires, José Campas, Maria Luísa Reis, Varela Aldemira e Mário Reis. Mas Sousa Lopes apenas participou em dois salões em 1901 e 1903 e, portanto não corresponde ao perfil dos artistas que concorriam com regularidade às exposições organizadas pela Sociedade, nem se integrava na vida associativa da Sociedade, pois nunca teve nenhuma função nos corpos de governo da Sociedade, uma vez que uma parte considerável da sua vida e foi passada em França.

Contudo, convém mencionar que a pintura histórica, mitológica e simbólica assumiram de um modo geral uma fraca presença nos Salões, sendo suplantadas pela presença das obras de paisagem (maior número em qualquer exposição), de género e tipos populares, da natureza-morta, do retrato e de monumentos (pitoresco), onde muitos cultores e inúmeras obras eram mostradas todos os anos sem exceção.

Um outro pintor se distinguirá num contexto simbolista, será Carlos Bonvalot (1ª medalha em óleo, 1918) que desde 1901 a 1928 apresentará nas

exposições cinco obras, nomeadamente *Leda e o Cisne* (1923) que integra o espólio da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

Em 1903, Sousa Lopes concorre a uma pensão de estudos no estrangeiro (Pintura Histórica) com o quadro inspirado no Canto XVII da *Iliada* de Homero e que integra a Coleção da FBAUL, intitulada *Batalha entre gregos e troianos*, pintura de feição académica, agenciando o grupo de gregos e troianos na diagonal, para assim suscitar a dinâmica do combate, salientando a violência: uns jazendo por terra, outros numa luta corpo a corpo, brandindo as armas. Ainda nesse ano frequenta a Academia Julien em Paris, sendo também admitido na École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts em Pintura tendo como professor Fernand Cormon.

Sousa Lopes apresenta-se com a obra Retrato do Exm^o Sr. General Eduardo Ernesto Castel-Branco na Sociedade no Salão de 1903 que ocorreu na Primavera. O catálogo não reproduz esta obra, e nas duas exposições retrospectivas (1917, 1927), assim como na Exposição do Cinquentenário da Sociedade (1951) e na Exposição póstuma de Sousa Lopes (1962), este retrato não foi integrado^[2].

Em 1917, teve lugar a 1.^a exposição retrospectiva de Sousa Lopes com duzentas e cinquenta e duas obras. E dez anos mais tarde, ocorria a 2.^a retrospectiva do *pintor lusíada* segundo as palavras de Afonso Lopes Vieira que prefaciava a exposição, desta vez com cento e quarenta e oito obras de pintura, desenho, água-forte e escultura. O prefácio é de Afonso Lopes Vieira e de José de Figueiredo, e depois a exposição é apresentada no átrio do Palácio da Bolsa no Porto. Quarenta e sete obras versam a I Grande Guerra destacando-se deste conjunto a obra *A Rendição* destinada a uma das salas do Museu de Artilharia, futuro Museu Militar.

Em 1933 apresenta na S.N.B.A. em maio a obra *Remuniciamento da artilharia* destinado ao Museu Militar. E quatro anos depois, participa com duas pinturas *Parque das Necessidades*, obra exposta pela primeira vez e *Caparica* apresentada em 1927 em Barcelona, na 1.^a *Exposição de Arte Retrospectiva (1880-1933)* que no entender da direção presidida pelo pintor António Saúde era *com o fim de verdadeira propaganda de Arte Nacional*^[3].

Naturalmente que do conjunto das exposições realizadas é de notar o nome de Sousa Lopes entre os artistas consagrados na *Exposição Retrospectiva Cinquentenária 1901/1951*, que comemorava os cinquenta anos de vida S.N.B.A. e que foi inaugurada em Junho de 1951. Foi acompanhada por conferências, quando a instituição era presidida pelo escultor Anjos Teixeira, e envolve uma exposição de obras de arte e uma outra de carácter documental, ambas bem recebidas pela crítica. O catálogo prefaciado por Diogo de Macedo, arruma os artistas em diferentes secções ligados a

instituições e grupos, e coloca na secção do Grémio Artístico o pintor Sousa Lopes. A obra que foi apresentada, oriunda da coleção do MNAC, foi um pequeno *Interior de Atelier* de expressão moderna.

Adriano Sousa Lopes foi um dos poucos artistas homenageados na S.N.B.A.. O conjunto das exposições de homenagem eram consideradas extraordinárias, e não obedeciam à regularidade dos salões que eram anuais. Sousa Pinto e António Ramalho haviam sido homenageados em 1916, Malhoa em 1928, Carlos Reis e Benvindo Ceia são lembrados respetivamente, em 1942 e 43, e na década seguinte são homenageados os pintores Albino Armando em 1951 e António Saúde em 1952. Outra forma de homenagem era realizada através das exposições comemorativas como ocorreu com Alfredo Keil e Columbano nos anos cinquenta. Mais tarde em 1962 tem lugar a *Exposição Homenagem a Mestre Adriano Sousa Lopes* organizada em conjunto pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian e Liga dos Combatentes. Sousa Lopes pertencia à Liga dos Combatentes desde 1923 ou 24 e tinha contribuído de maneira notável para o relato da I Grande Guerra e a participação das tropas portuguesas que tanto sofreram no teatro de guerra. Esta última exposição na S.N.B.A. dedicada à obra de Sousa Lopes veio confirmar a presença e a memória do pintor na instituição e o valor inestimável da sua obra, desdobrando-se entre os valores ar-livristas, o verismo dos temas da guerra e o *expressionismo da cor*^[4].

REFERÊNCIAS

- [1] In *Adriano Sousa Lopes 1897-1944 Efeitos de Luz*, Lisboa. Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, 2015.
- [2] Segundo informações colhidas desconhece-se o paradeiro da obra.
- [3] In *1ª Exposição de Arte Retrospectiva (1880-1937)*, Lisboa. Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1937.
- [4] Margarida Marques Matias in *Sousa Lopes*, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

BIBLIOGRAFIA

- FRANÇA, José-Augusto. (1966) *A Arte em Portugal no Séc. XIX*, Lisboa. Bertrand. (II Vol.)
- FRANÇA, José-Augusto. (1992) *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa. Editorial Presença.
- TAVARES, Cristina Azevedo. (1983) *A evolução da pintura naturalista na Sociedade Nacional de Belas-Artes de 1901 a 1945*. Dissertação de Mestrado apresentada à FCSH_UNL.
- TAVARES, Cristina Azevedo. (2006) *A Sociedade Nacional de Belas-Artes um século de história e de arte*, Vila Franca de Xira. Projecto Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira Fundação Bienal de Vila Nova de Cerveira. (3 vols)
- TAVARES, Cristina Azevedo. (1999) *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do Séc. XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*. Tese de doutoramento apresentada à FCSH_UNL.

CATÁLOGOS

1ª Exposição de Arte Retrospectiva (1880-1937), Lisboa. Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1937.

Adriano Sousa Lopes 1897-1944 Efeitos de Luz, Lisboa. Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, 2015.

Sousa Lopes, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

Sociedade Nacional de Belas-Artes-Primeira Exposição:1901.Lisboa. Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1901.

Sociedade Nacional de Belas-Artes-Terceira Exposição:1903.Lisboa. Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1903.

A fase académica de Adriano de Sousa Lopes: algumas considerações e pinceladas

Eduardo Duarte

Professor Auxiliar,
Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes/CIEBA,
e.duarte@belasartes.ulisboa.pt

As fases iniciais e as primeiras obras dos artistas revestem-se de particular interesse. Contudo, alguns autores tendem a menosprezá-las, afirmando que os criadores valem sobretudo pelos seus períodos de apogeu com obras consagradas, habitualmente concretizadas em idade adulta, cronológica e artística. Esta visão revela um manifesto fundamentalismo, pois entender um futuro autor nas suas primeiras produções plásticas pode ser um exercício absolutamente essencial no contexto da vida artística. Consideramos, por exemplo, muito importante o estudo de uma obra de infância de um artista consagrado, como, por exemplo, Silva Porto (1850-1893)^[1] (Duarte, 2014).

Deste modo, no contexto da obra pictórica de Adriano de Sousa Lopes (1879-1944), a sua produção académica deverá ser estudada, trabalhada e, naturalmente, restaurada, como, e em boa hora, já foi^[2] (Cardeira, 2014).

Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877), primeiro Professor de Escultura da Academia de Belas-Artes de Lisboa e seu segundo diretor, escrevia que as académias (e não academias como erradamente se diz) eram os nomes que se davam a figuras desenhadas, modeladas ou pintadas do natural, pelo modelo vivo, na sala ou escola da academia, de onde parecia ter tomado o nome^[3] (Rodrigues, 1875, 17). Enquanto estudante na Escola de Belas-Artes de Lisboa, Sousa Lopes realizou alguns quadros que permitem ter uma visão seminal para o entendimento do conjunto da sua obra, numa quase arqueologia plástica e conceptual deste pintor.

Na Coleção de Pintura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, instituição herdeira direta da então designada Academia de Belas-Artes de Lisboa, criada em 1836, e da Escola de Belas-Artes de Lisboa estão

identificadas onze obras de Sousa Lopes, todas elas realizadas no contexto escolar e do pensionato que realizou em Paris.

A obra mais antiga está datada de 1899 e representa um *Nu masculino deitado*. Se durante o romantismo foram raros os modelos masculinos jovens, como se observa nesta tela, no naturalismo estes eram frequentes, tendo sido desenhados e pintados por vários autores, como, por exemplo, Soares dos Reis (1847-1889) e Silva Porto, entre muitos outros. Esta tela de Sousa Lopes foi classificada com 18 valores^[2] (Cardeira, 2014, p. 32), revelando uma boa qualidade plástica e recursos pictóricos do então aluno.

A segunda tela representa uma *Vaca* (1900), pintura animalista realizada à maneira de Tomás da Anunciação (1818-1879), iniciador deste género pictórico na academia de Lisboa, mas com evidentes diferenças na luz em relação ao referido pintor romântico. Na verdade, a *Vaca* e o espaço à volta, um pátio e uma casa, são tratados com uma forte e brilhante luz naturalista, que nada tem a ver com a iluminação crepuscular dos pintores românticos, filiando-se deste modo no universo lumínico criado por Silva Porto. Com este quadro, Sousa Lopes concorreu ao Prémio Anunciação, tendo vencido o galardão do ano de 1900, *ex-aequo* com Falcão Trigoso (1879-1956)^[2] (Cardeira, 2014, p. 32).

A outra tela de Sousa Lopes é uma notável composição intitulada *Madalena junto ao túmulo de Jesus* (1901). Esta pintura foi a prova de passagem do 3.º ano e teve a classificação de 19 valores^[2] (Cardeira, 2014, p. 31). A temática religiosa, cujo número de exemplares havia começado a declinar na pintura nacional do século XIX — paulatinamente substituída pela pintura de paisagem e pela pintura histórica de carácter mitológico e nacional, é neste caso tratada com especial mestria a nível da luz, cor e composição. Maria Madalena surge entre dois anjos, sentados na borda da cabeceira e pés do túmulo, numa composição em que as três figuras parecem remeter para a Santíssima Trindade. A santa testemunha o desaparecimento de Cristo, revelado pelo sudário abandonado e túmulo vazio, dentro do qual os anjos têm as pernas e pés. Do interior da sepultura irradia uma estranha luz, surgindo os anjos a anunciar a Madalena a Ressurreição de Cristo. Antes, naturalmente incrédula e confusa pelo acontecimento, a santa parece agora suspirar de alívio e ansiar por se encontrar novamente com Senhor Ressuscitado. Numa estranha e concomitantemente atmosfera religiosa, a luz e os tons tristes, escuros, azulados e roxos indiciam a transcendência da Ressurreição. O que mais impressiona nesta tela de temática religiosa e simultaneamente simbolista é a luz, sobretudo do interior do túmulo vazio e das asas dos anjos. Uma iluminação ao mesmo tempo estranha e fascinante, dir-se-ia semelhante à de El Greco (1541-1614) e a de outros pintores

maneiristas, invade toda a pintura. Sem dúvida, percecionamos nesta tela aquilo que o artista irá explorar no futuro da sua obra: a luz e, claro está, a cor nos seus múltiplos efeitos e impressões.

As duas telas seguintes, *Batalha entre Gregos e Troianos* (1903) e *Nuno Álvares em Valverde* (1904) sintetizam as temáticas da pintura histórica: a mitologia e a história portuguesa. Ambos os quadros indiciam claramente uma espécie de arqueologia do futuro pintor feita através dos efeitos da luz e da cor, “bordejando o impressionismo” até “a extremos cromáticos do expressionismo”^[4] (França, 1973, p. 388-390).

A *Batalha entre Gregos e Troianos* é um espantoso exercício de cor, luz e movimento. Dir-se-ia que os gestos violentos dos guerreiros têm segura correspondência na luz e cor, também elas tratadas com pinceladas rápidas e nervosas. O rigoroso desenho dos gestos, atitudes e anatomia dos escorços denunciam um artista seguro, de múltiplos talentos, qualidades e virtuosismo na representação anatómica. Com esta pintura, Sousa Lopes concorreu à pensão em Pintura Histórica, do Legado Valmor, sendo o tema desse ano o Canto XVII da *Iliada* de Homero^[2] (Cardeira, 2014, p. 32-33).

Nuno Álvares Pereira em Valverde (1903-1904) foi pintado em Paris, aquando do pensionato de Sousa Lopes^[2] (Cardeira, 2014, p. 33-34) e é talvez o corolário da exploração dos efeitos da cor e da luz nas suas obras académicas. Estes adquirem nesta composição um notável movimento plástico de onde emergem as figuras, com o Condestável, em primeiro plano, seguida de um escudeiro que segura o pendão, um cavalo branco e a turba dos exércitos na batalha, ao fundo.

A tela *Cerco de Lisboa* (1906), também do período parisiense, tem de novo como protagonista D. Nuno Álvares Pereira, muito provavelmente numa cena do cerco da capital pelas forças Castelhanas^[2] (Cardeira, 2014, p. 35). Todavia, neste caso, a luminosidade e o cromatismo são muito mais contidos que nos dois quadros anteriores.

Nem de propósito, estas três últimas pinturas como que prenunciam a temática da guerra que Sousa Lopes iria realizar aquando da Grande Guerra, em notáveis desenhos, gravuras e pinturas. Como capitão-artista do exército, experienciou *in loco* os horrores da guerra moderna, a coragem e a abnegação, mas também o imenso sofrimento e morte dos soldados portugueses. Na verdade, o ambiente algo festivo e luminoso das batalhas antigas de Gregos, Troianos e guerreiros da Idade Média iria dar origem a uma mais que expectável atmosfera lúgubre de uma guerra que foi vista e vivida por Sousa Lopes.

Os restantes quadros de Sousa Lopes, na Coleção de Pintura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, são de temática académica, de

retrato e de cópia de mestres antigos. O *Retrato de senhora do xaile vermelho* e *Senhora de Chapéu* apresentam duas abordagens diferentes. No primeiro caso, o retrato pertence a uma mulher do povo, pintado em Lisboa e classificado com 18 valores^[2] (Cardeira, 2014, p. 32-33) com o seu característico lenço preto na cabeça e grande contraste com o xaile vermelho recorda os retratos de Miguel Ângelo Lupi (1826-1883).

No segundo, a retratada é uma senhora da burguesia, de rosto protegido por um largo chapéu com atavios de renda. Aliás, nesta obra, Sousa Lopes parece ter dado muito mais atenção à pintura dos tecidos e rendas do vestido e chapéu do que ao rosto da retratada. Uma vez mais, a preocupação do pintor incidiu essencialmente nos efeitos de luz e cor. Este último retrato foi realizado em Paris, em 1906^[2] (Cardeira, 2014, p. 35), devendo, por isso, a modelo ser francesa.

A académica de *Tronco nu masculino sentado*, igualmente pintada em Paris, em 1904^[2] (Cardeira, 2014, p. 32), revela uma inusitada posição, vista de costas e a três-quartos, e uma evidente procura pela correta e rigorosa representação anatómica por parte de Sousa Lopes. A posição do modelo e captação desta pose parecem indiciar uma maior liberdade que os exercícios académicos tinham na capital francesa.

Por fim, a pintura de *Carlos I de Inglaterra* (1906) foi realizada no contexto do pensionato, sendo um exercício no qual Sousa Lopes copiou a obra original de Antony van Dyck (1599-1641) existente no Museu do Louvre. De facto, apenas uma parte da tela, o lado esquerdo onde se encontra o monarca, foi reproduzida por Sousa Lopes^[2] (Cardeira, 2014, p. 34).

Relativamente à tela da *Infanta Margarida*, subsistem dúvidas quanto à autoria de Sousa Lopes ou do seu mestre Veloso Salgado (1864-1945). A cópia, que se encontra inacabada, deverá ter sido pintada a partir de um original ou cópia de Diego Velázquez (1599-1660), ou de um seu epígono, ainda não identificado^[2] (Cardeira, 2014, p. 35).

De qualquer forma, em ambas as telas, o pintor teve oportunidade de, através de uma cuidadosa observação, entender melhor as técnicas plásticas e pictóricas de dois importantes mestres da pintura barroca. Curiosamente, as pinturas revelam atmosferas lumínicas e cromáticas opostas a algumas das obras anteriormente referidas e ao caminho pictórico que Sousa Lopes iria criar e percorrer.

A conservação e o restauro visam, entre outros objetivos, ser memória futura. No presente caso, o processo não se limitou apenas a limpar e a consolidar as telas de Adriano de Sousa Lopes, que, recorde-se, estavam em muito mau estado de conservação^[2] (Cardeira, 2014). Depois da conservação e restauro, este conjunto pictórico volta a ser, novamente,

memória futura da obra do pintor. Na verdade, o rigoroso trabalho de conservação e restauro que foi realizado revelou um conjunto de obras que praticamente eram desconhecidas e pouco valorizadas. Por tudo isso, é um privilégio podermos estar, neste momento, diante de onze obras iniciais de Sousa Lopes que contribuem decisivamente para um maior entendimento do conjunto da sua obra plástica.

REFERÊNCIAS

- [1] No caso concreto, revelámos um desenho realizado por Silva Porto, quando tinha entre 6 e 10 anos de idade, segundo informação escrita pela neta do pintor.
- [2] Duarte, E. (2013-2014). Desenhos inéditos de Silva Porto. *Arte Teoria. Revista do CIEBA – Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes – Secção Francisco de Holanda*, 16/17, 115-123.
- [3] Carneira, L. (2014). *Conservação e restauro das obras de Adriano de Sousa Lopes da Coleção da FBAUL*. FBAUL: Dissertação de Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea.
- [4] Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- [5] França, J.-A. (1973). Adriano de Sousa Lopes. *Dicionário da Pintura Universal*. Lisboa: Estúdios Cor.



Fig. 1 *Nu masculino deitado* (1889), 65,5 x 81 cm. Prémio Lúpi. Créditos de Mafalda Cardeira.

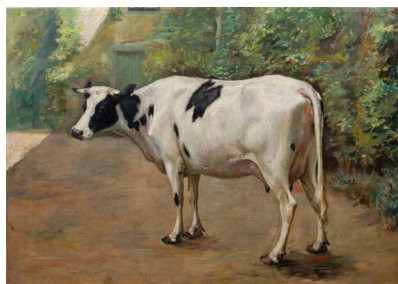


Fig. 2 *Vaca* (1900), 70 x 100 cm. Prémio Anunciação. Créditos de Mafalda Cardeira.



Fig. 3 *Madalena junto ao túmulo de Jesus* (1901), 80 x 100 cm. Créditos de Mafalda Cardeira.

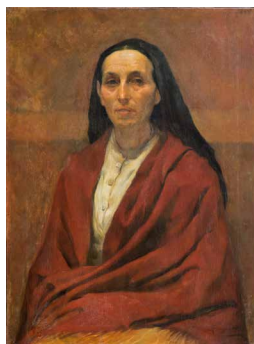


Fig. 4 *Retrato de Senhora com xaile vermelho* (s/ data), 80,1 x 60,1 cm. Créditos de Mafalda Cardeira.



Fig. 5 *Batalha entre Gregos e Troianos* (1903), 96 x 121 cm. Prémio Valmor. Créditos de Mafalda Cardeira.



Fig. 6 *Nuno Álvares em Valverde* (1903/1904), 46 X 55 cm. Créditos de Mafalda Cardeira.



Fig. 7 *Cerco de Lisboa* (1384), 54,3 x 81,5 cm. Créditos de Mafalda Cardeira.



Fig. 8 *Cópia do Retrato de Carlos I de Inglaterra de Van Dyck — Parede da Reserva* (1906), 213 x 98 cm.



Fig. 9 *Cópia de Infanta* (1906) de autor desconhecido, 54,3 x 81,5 cm.

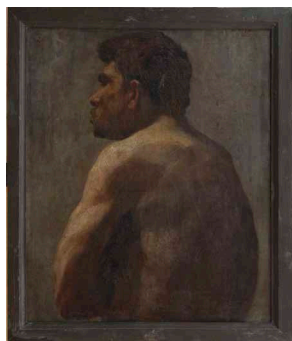


Fig. 10 *Tronco nu masculino sentado*, 61,3 x 50,4 cm. Créditos de Mafalda Cardeira.

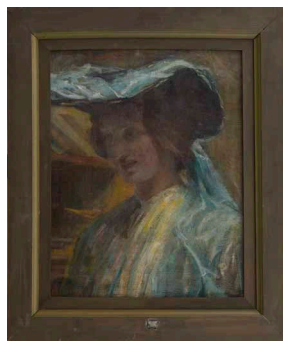


Fig. 11 *Retrato de senhora com o chapéu* (1906), 56 x 46 cm. Créditos de Mafalda Cardeira.

Metodologia para o registo cartográfico e normativo em Conservação e Restauro de Pintura

Frederico Henriques

Investigador integrado UCP/
CITAR e colaborador UÉ/
HERCULES e Universidade
de Lisboa, Faculdade
de Belas-Artes/CIEBA,
frederico.painting.
conservator@gmail.com

Liliana Cardeira

Doutoranda, Universidade
de Lisboa, Faculdade de
Belas-Artes / CIEBA /
Laboratório HERCULES
lilianacardeira@gmail.com

Ana Bailão

Professor Auxiliar Convidada,
Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes,
ana.bailao@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este artigo contextualiza sumariamente a importância do desenho técnico na conservação e restauro e dá relevo aos novos modelos de registo gráfico. Tais modelos assentam em ferramentas computacionais, que originam, no contexto do presente artigo, novas abordagens com sistemas de informação geográfica (SIG). Reforça ainda a importância dos relatórios técnicos em conservação e restauro e dos sistemas de registo gráficos associados à caracterização de superfícies pictóricas, análogos aos que se observam nos tradicionais registos cartográficos.

No contexto da Conservação de Bens Culturais, o surgimento de cursos superiores de Conservação e Restauro, no final dos anos 1980, trouxe para a área científica e profissional dos estudos em Património novas formas de abordagem na sistematização da informação. Se bem que muito desse trabalho esteja continuamente a ser melhorado, em alguns domínios do saber que contribuem para o projeto conservativo dos bens, a documentação

técnica das intervenções é vista como um acessório dos projetos. No contexto dos projetos de engenharia, por exemplo, o desenho técnico é uma componente essencial dos trabalhos, assim como para a Arqueologia. No entanto, em Conservação e Restauro o registo gráfico ainda não assume o relevo que se deseja. Isto significa que o problema não se coloca ao nível das áreas do Património, mas sim ao nível da própria Conservação e Restauro.

Para que se exerça com rigor a documentação de bens culturais importa adotar algumas estratégias. Podemos sistematizar o processo em cinco momentos: no projeto; na aquisição de dados (trabalho de campo); no processamento computacional (gabinete); na interpretação dos resultados computacionais; na difusão e, por último, o mais importante, o arquivo. Sobre este tema, e abordando a problemática e o fluxo da modelação 3D, Valle Mello *et. al* (2018), sistematizam os processos e apresentam um caso de estudo interessante de análise de um mausoléu romano^[1]. Acerca dos múltiplos trabalhos que exploram a informação de base para os mapeamentos em superfícies, importa mencionar as publicações recentes do *Heritage England* (<https://historicengland.org.uk/>). Entre vários sistemas, as publicações abordam de modo sistemático os principais processos de aquisição de dados com fotogrametria^[2] e *laser scanning*^[3]. Do ponto de vista técnico do processo de mapeamento a prática corrente é o desenho vetorial. São disso exemplo, no contexto da conservação e restauro de pintura, os trabalhos tradicionais de CAD (*compute aided design*) e os que fazem uso de sistemas de informação geográfica (SIG)^[4, 5, 6].

A eleição dos programas informáticos computacionais em pleno século XXI é feita com base em dois critérios: serem gratuitos e de código livre para uso académico e profissional^[7]. Os programas gratuitos têm facilmente substituído os programas de licença comercial, por terem inúmeros recursos disponíveis na web e comunidades virtuais bastante colaborativas. É neste contexto que os recentes trabalhos de documentação em torno das obras de Adriano de Sousa Lopes têm sido feitos. Têm-se consolidado a importância das ferramentas gratuitas, em contexto pedagógico e académico, no registo da obra do artista, desde o diagnóstico até à intervenção, tendo-se proposto, inclusive, um sistema normativo para essa documentação^[8].

ESTUDO DE CASO

No âmbito do projeto dedicado à obra de Adriano de Sousa Lopes, apresentou-se recentemente um sistema normativo de registo gráfico num sistema computacional de SIG, o *QGIS*[®]. A plataforma permite fazer o mapeamento com coordenadas dos “eventos” e “fenómenos”, após georreferenciamento da imagem de referência. E permite a visualização,

a edição e a análise de dados georreferenciados. Nesse trabalho propôs-se o uso de três formas geométricas primitivas (ponto, linha e polígono) para a caracterização de pontos de análise laboratorial, de evidências tecnológicas, de fenómenos de alteração e procedimentos de conservação e restauro [Quadro 1]. Cada forma geométrica proposta tem uma cor correspondente, caracterizada com parâmetros RGB específicos e valores de transparência (canal alfa).

Fenómenos	R	G	B	COR	FORMA	CANAL ALFA
Área Total	112	112	112	Cinza	Polígono	50%
Lacuna	0	255	0	Verde	Polígono	100%
Repintes	255	0	0	Vermelho	Polígono	100%
Rede de Estalados	255	255	0	Amarelo	Linha ou polígono	100%
Amostras	255	255	255	Branco	Ponto "quadrado"	100%
XRF	0	200	255	Azul Turquesa	Ponto "círculo"	100%
Facing	255	112	0	Laranja	Polígono	100%
Consolidação	112	0	112	Violeta	Polígono	100%
Micro-cirurgia têxtil /tratamento dos rasgos	112	50	0	Castanho	Polígono	100%
Testes de Limpeza	255	0	0	Vermelho	Polígono	50%

Quadro I Sistema normativo simplificado para cartografia em conservação de pintura.

O registo gráfico efetuou-se de modo tradicional, em sistema de representação vetorial. O processo de edição vetorial fez-se sobre fotografias de referência das pinturas. Usaram-se fotografias técnicas das em luz visível obras, em formato JPG.

CONCLUSÃO

A estratégia de documentação relatada contribui para que os relatórios técnicos sejam mais inteligíveis entre os pares. Importa frisar também que em contexto académico, o processo apresentado (*workflow*) contribui para a cientificidade dos processos — essenciais do ponto de vista pedagógico —, uma vez que permite documentar e cruzar os dados de diagnóstico com o registo pontual dos procedimentos de conservação e restauro.

REFERÊNCIAS

- [1] VALLE MELLÓN, José Manuel; PÉREZ VIDIELLA, Pablo; RODRÍGUEZ MIRANDA, Álvaro; MARIA D'ANNA, Chiara; UCEDA QUEIRÓS, Sandra; SÁNCHEZ VELASCO, Jerónimo; AKIZU GARDOKI, Ortzi — El modelo 3D como base para la documentación y difusión de los elementos patrimoniales. Aplicación al mausoleo romano denominado 'la Sinagoga' de Sádaba (Zaragoza, España). *Restauración Arqueológica*, Vol 25, n.º 1 (2016), pp. 4-19.
- [2] HISTORIC ENGLAND — *Photogrammetric Applications for Cultural Heritage. Guidance for Good Practice*. Swindon: Historic England, 2017.
- [3] HISTORIC ENGLAND — *3D Laser Scanning for Heritage: Advice and Guidance on the Use of Laser Scanning in Archaeology and Architecture*. Swindon: Historic England, 2018.
- [4] SCHMID, Werner, ed. — *GRADOC: Graphic Documentation Systems in Mural Painting Conservation. Research Seminar Rome 16-20 November 1999*. Roma: ICCROM, 2000.

- [5] FUENTES PORTO, Alba — *Los Sistemas de Información Geográfica aplicados al estudio de las superficies pictóricas*. Valência: Universidad Politécnica de Valencia. Dissertação de Mestrado, 2010.
- [6] HENRIQUES, Frederico — *Metodologias de Documentação e Análise Espacial em Conservação de Pintura*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2012. Dissertação de Doutoramento em Conservação de Pintura.
- [7] SOUTO-VIDAL M.; ORTIZ-SANZ J.; GIL-DOCAMPO, M. — Implementación del levantamiento eficiente de fachadas mediante fotogrametría digital automatizada y el uso de software gratuito. *Informes de la Construcción*, 67 (539) (2015), e107, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ic.14.098>.
- [8] CARDEIRA, Líliliana; HENRIQUES, Frederico; BAILÃO, Ana; CANDEIAS, António; GONÇALVES, Alexandre Bacelar; PEREIRA, Fernando António Batista — Implementação de um sistema de documentação para o estudo técnico de pinturas académicas de Adriano de Sousa Lopes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). *Ge-Conservación*, Vol. 1, n.º 12 (2017), pp. 159-171.

Caracterização Técnica e Material

António Candeias

Universidade de Évora
/ Laboratório HERCULES
candeias@uevora.pt

Liliana Cardeira

Doutoranda, Universidade
de Lisboa, Faculdade
de Belas-Artes / CIEBA /
Laboratório HERCULES
lilianacardeira@gmail.com

INTRODUÇÃO

O estudo que aqui se apresenta consiste na caracterização técnica e material de um conjunto de doze pinturas académicas de Adriano de Sousa Lopes (1879-1944) pertencentes à Reserva de pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

Adriano de Sousa Lopes foi aluno da Academia de Belas-Artes de Lisboa, mais tarde Escola de Belas-Artes, e da École Nationale des Beaux Arts entre 1896 e 1910. Durante o seu percurso académico a técnica artística que mais desenvolveu foi o óleo sobre tela.

Inicialmente, recorreu-se aos exames de área, de natureza não invasiva, para visualizar comportamentos diferenciados de materiais quando sujeitos a diferentes tipos de radiações, tendo sido realizado fotografia de luz visível (frontal, rasante e transmitida), fotografia de fluorescência de ultravioleta, reflectografia de infravermelhos e radiografia.

De forma a obter resultados que permitissem caracterizar os materiais utilizados pelo artista, efetuaram-se exames pontuais de dois tipos: intrusivos com recolha de amostra e não intrusivos realizados *in situ*. As amostras recolhidas^[1] das diversas pinturas foram sujeitas aos seguintes exames: microscopia ótica (MO), microscopia eletrónica de varrimento acoplada a espectrometria de raios X por dispersão de energias (SEM-EDS), micro-espectroscopia Raman (micro-Raman), micro-espectroscopia de infravermelhos (micro-FTIR). Quanto aos exames pontuais não invasivos, utilizou-se a análise por espectrometria de Fluorescência de raios X (XRF)

que permitiu obter a composição elementar de pontos selecionados em diferentes áreas das pinturas.

Paralelamente, executou-se a identificação do suporte através da caracterização morfológica em corte transversal e longitudinal por MO.

Através da aplicação desta metodologia este estudo pretendeu ainda demonstrar como os métodos de exame e análise podem ser uma mais-valia e uma ferramenta importante quando aplicados ao estudo integrado de conservação.

1. ESTUDO TÉCNICO

Foram diversos os resultados apurados pela aplicação das diferentes técnicas de exame e análise ao conjunto de obras selecionadas e a sua integração permitiu obter informação relevante sobre a sua materialidade, incluindo técnica de produção artística e estado de conservação.

A fotografia de luz visível rasante realçou as irregularidades da superfície da pintura permitindo reconhecer empastamentos, pinceladas, deformações, enfolamentos e rede de microfissuras [2].

A fotografia de luz transmitida possibilitou a leitura de manchas, lacunas e a rede de estalados.

No que concerne aos resultados de fotografia de fluorescência de ultravioleta, detetou-se a presença de vernizes oxidados. No caso da pintura *cópia de Infanta*, deparou-se com algumas zonas de repinte.

Em relação às reflectografias de IV, não foi possível detetar desenho subjacente na maioria das diferentes obras, com exceção das pinturas *Madalena junto ao túmulo de Jesus*, *Nu masculino deitado*, *Retrato de Senhora com o xaile vermelho* e *Vaca*. Importa ainda salientar que foi possível observar alguns arrependimentos do artista.

Por fim, a radiografia permitiu a visualização da estrutura das diversas obras, tornando possível a identificação de elementos metálicos (tachas,



Fig. 1 Exames de área (Da esquerda para a direita - radiografia, reflectografia de IV, fotografia de UV, Fotografia de luz transmitida, fotografia de luz rasante, fotografia de luz visível) realizados na obra *Nuno Álvares em Valverde*, 1904, Adriano de Sousa Lopes, óleo sobre tela; 48,4 cm x 57,9 cm; FBAUL. Liliana Cardeira.

agrafos e camarões), cunhas e grade. É importante frisar que na camada cromática foram encontradas três alterações relevantes — na obra *Retrato de Senhora com chapéu* deparou-se com um arrependimento do chapéu, anteriormente maior. Na pintura de *Nuno Álvares em Valverde* verificou-se que o artista começou a utilizar a tela na vertical construindo a figura de Nuno Álvares a rezar. Na obra *Vaca* observou-se o animal com o focinho de lado.

2. ESTUDO MATERIAL

A) SUPORTE

Na análise do suporte foram observados quatro suportes em tela de algodão e oito em tela de linho. Em relação à trama, as tramas do período de Lisboa são de trama fechada e as de Paris apresentam trama aberta, à exceção da obra *Cópia Carlos I*. Em duas das pinturas (*Nuno Álvares em Valverde* e *Cópia de Infanta*) é possível identificar o carimbo de casas comerciais de Paris.

B) CAMADA DE PREPARAÇÃO

Segundo a observação, por microscopia ótica, dos cortes estratigráficos, concluímos que todas as pinturas apresentam uma preparação fina de cor branca com alguma granulometria.

Através de diversas técnicas analíticas foi possível identificar a presença de hidrocerussite, caulinite, carboxilatos de chumbo, calcite, gesso, silicatos, anidrite e barite. Deste modo, pode concluir-se que as preparações das telas são à base de branco de chumbo misturado em proporções variáveis com cré, gesso, caolino e barite. A presença de carboxilatos de chumbo é indicativo da reação do pigmento branco de chumbo com o aglutinante.

C) AGLUTINANTE

Pela análise por micro-FITR foi possível verificar que na maioria das pinturas estudadas o aglutinante é um óleo. No entanto, esta análise não permite discriminar o tipo de óleo pelo que esta análise será complementada por análise por cromatografia gasosa e espectrometria de massa precedida por pirólise. Salienta-se que nas duas cópias da coleção — *Cópia de Infanta* e *Cópia de Carlos I de Inglaterra* — foi identificado um aglutinante de natureza proteica, sugerindo a utilização de um adesivo de origem animal.

D) CAMADAS CROMÁTICAS

No quadro I apresentam-se os pigmentos identificados, até à data, com as diferentes técnicas analíticas. Na totalidade foram encontrados cerca de catorze cores.

Obras Período de Lisboa		Branco de Chumbo	Branco de Zinco	Ultramarino artificial	Verde Viridiano	Vermelho	Ocre	Vermelho de Chumbo	Vermelho de Marte	Ocre	Amarelo de Crómio	Amarelo de Marte	Terra Siena	Negro de osso	Negro de fumo
	<i>Nu masculino deitado</i>			•										•	•
	<i>Vaca</i>	•													•
	<i>Madalena junto ao tumulo de Jesus</i>		•			•								•	•
	<i>Retrato de senhora com o xaile</i>	•	•			•									•
	<i>Batalha entre gregos e troianos</i>	•													

Obras Período de Paris		Branco de Chumbo	Branco de Zinco	Ultramarino artificial	Verde Viridiano	Vermelho	Ocre	Vermelho de Chumbo	Vermelho de Marte	Ocre	Amarelo de Crómio	Amarelo de Marte	Terra Siena	Negro de osso	Negro de fumo
	<i>Nuno Álvares Valverde</i>			•		•	•	•				•	•		
	<i>Cercos de Lisboa</i>	•		•			•		•	•		•			•
	<i>Tronco Nu masculino de costas</i>			•		•				•				•	
	<i>Retrato senhora do chapéu</i>					•	•		•		•				•
	<i>Cópia de Infanta</i>	•		•		•									•
	<i>Cópia de Carlos I de Inglaterra</i>			•		•	•				•		•	•	

Quadro I Presença dos pigmentos em cada pintura. Liliana Cardeira[®].

Com base no quadro I, podemos constatar que existe semelhança na paleta cromática dos diversos períodos. Os pigmentos utilizados são típicos desse período com incorporação de alguns pigmentos do século XIX (branco de zinco, ultramarino artificial, amarelo de crómio) mostrando no entanto ainda algum conservadorismo com a utilização do branco de chumbo em detrimento de branco de zinco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo está a ser realizado no âmbito da tese de doutoramento em Belas Artes de Liliana Cardeira e a combinação dos dados fornecidos pelas técnicas analíticas tem-se revelado fundamental para o conhecimento

material e técnico do artista Sousa Lopes. Os resultados obtidos também contribuíram para a compreensão do fenómeno de degradação e, desta forma, auxiliaram a traçar uma metodologia de intervenção mais adequada a cada obra.

REFERÊNCIAS

- [1] De acordo com o princípio mínimo de intervenção, as amostras foram recolhidas em zonas de destacamento para minimizar danos.
- [2] CARDEIRA, L. et all. (2017, Dezembro 21) Identificação de padrões de estalados: estudo de caso nas pinturas de Adriano de Sousa Lopes. *Ge-conservación* nº 12, pp. 111-125.

AGRADECIMENTOS

Agradece-se ao à Fundação para a Ciência e Tecnologia através do programa doutoral HERITAS (REF.ª: PD/00297/2013), (co-financiado pelo Fundo Social Europeu, através dos Programas Operacionais do período de programação 2014-2020, do Portugal 2020), pelo financiamento da bolsa com a referência PD/BD/128381/2017. Especial agradecimento às colegas Ana Margarida Cardoso (Lab. HERCULES, μ -FTIR), Ana Mafalda Cardeira (Lab. HERCULES; μ -RAMAN), Sara Valadas, Tânia Rosado e Luís Dias (Lab. HERCULES, SEM-EDS) e Sónia Costa (Lab. HERCULES, exames de área), pelo apoio técnico prestado na caracterização técnica e material das obras de Sousa Lopes.

Caracterização Cromática de Pinturas de Adriano de Sousa Lopes

João Manuel Maciel Linhares

Professor Auxiliar,
Universidade do Minho,
jlinhares@fisica.uminho.pt

Liliana Cardeira

Doutoranda, Universidade
de Lisboa, Faculdade de
Belas-Artes / CIEBA /
Laboratório HERCULES,
lilianacardeira@gmail.com

Ruben Carpinteiro Pastilha

Mestrando em Optometria
Avançada, Universidade do Minho,
rubenpastilha@gmail.com

Ana Bailão

Professor Auxiliar Convidada,
Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes,
ana.bailao@gmail.com

Sérgio Miguel Cardoso Nascimento

Professor Auxiliar,
Universidade do Minho,
smcn@fisica.uminho.pt

A diversidade cromática existente em pinturas artísticas é avaliada de forma qualitativa através da observação visual^[1, 2]. Se análises são necessárias para melhor compreender os pigmentos que compõem uma pintura, há técnicas de análise colorimétricas que podem ser utilizadas sem que haja destruição da pintura. Podem ser utilizados equipamentos espectrais como os espectrofotómetros, mas estes equipamentos são de análise pontual, limitando a análise da obra na sua globalidade.

A utilização de sistemas de imagiografia híperespectral permite a aquisição não invasiva de uma imagem de toda a superfície de uma pintura^[3] e, em cada pixel e em simultâneo, o registo da propriedade espectral de cada

ponto dessa imagem^[4, 5]. Esta é uma técnica já utilizada presentemente^[6, 7] como forma de registar com elevada precisão a cor associada a pinturas artísticas, permitindo conhecer como varia a cor de uma área da obra para outra, ou até realizar operações precisas de simulação da melhor iluminação para um determinada pintura^[3, 8, 9].

Assim, é possível a aplicação de este tipo de técnica ao registo digital, não só da cor da pintura, mas das propriedades espectrais dos materiais. Ao registar o perfil espectral em cada ponto é possível caracterizar os materiais utilizados na pintura e desta forma caracterizar a obra ao nível dos pigmentos utilizados^[10].

Outra utilização para o registo espectral de pinturas artísticas, em que em cada ponto da imagem se registre o espectro da região visível do espectro luminoso, é a simulação com elevada precisão colorimétrica da sua cor sem restrições de simulação quanto ao iluminante utilizado ou, sabendo-se o espectro de transmitância de um determinado verniz, o efeito que este possa vir a ter na perceção cromática de uma determinada pintura após a sua utilização^[11] ao avaliar a interação entre o pigmento e o verniz, ao nível espectral.

No Laboratório da Ciência da Cor da Universidade do Minho procede-se ao registo das características espectrais de pinturas com o intuito de melhor perceber as propriedades cromáticas utilizadas pelos pintores na construção das suas obras. Alguns dos quadros registados pelo sistema híperespectral foram pinturas de Adriano de Sousa Lopes, onde se procurou realizar uma caracterização colorimétrica antes e durante a intervenção de conservação e restauro pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A Figura 1, representa duas das suas pinturas registadas antes e depois da remoção do verniz amarelecido.

Este registo permitiu verificar que, por exemplo, na pintura *Nuno Álvares em Valverde*, quando observada sobre o iluminante padrão CIED65, há um aumento da diversidade cromática de cerca de +150% após a remoção do verniz amarelecido. No caso da pintura *Cerco de Lisboa (1384)* regista-se apenas uma variação de cerca de -10%, o que corresponde a uma diminuição, o que permite inferir a influência do verniz na perceção cromática da pintura pré intervenção de conservação e restauro.

A Figura 2 demonstra a diversidade cromática possível de registar utilizando a imagiografia híperespectral, onde cada ponto representa uma cor da pintura *Nuno Álvares em Valverde*, antes (esquerda) e depois (direita) da remoção do verniz no espaço de cor CIELAB^[12]. Ao estimar as cores distinguíveis por um observador humano para cada uma das pinturas^[8], verifica-se a existência de cerca de 8000 cores e de 20000 cores

distinguíveis antes e depois da intervenção, respetivamente. Este aumento da diversidade cromática é verificável pelo aumento do volume ocupado por todas as cores da pintura.



Fig. 1 Pinturas de Adriano de Sousa Lopes. Antes (à esquerda) e depois (à direita) da remoção da camada de verniz. Em cima, a pintura *Nuno Álvares em Valverde* (46 cm V x 55 cm H), e em baixo a pintura *Cercos de Lisboa* (1384) (54,3 cm V x 81,5 cm H) (registada a 10/2015 e 01/2016, com imagens obtidas a partir da aquisição hiperespectral realizada pelos autores deste artigo).

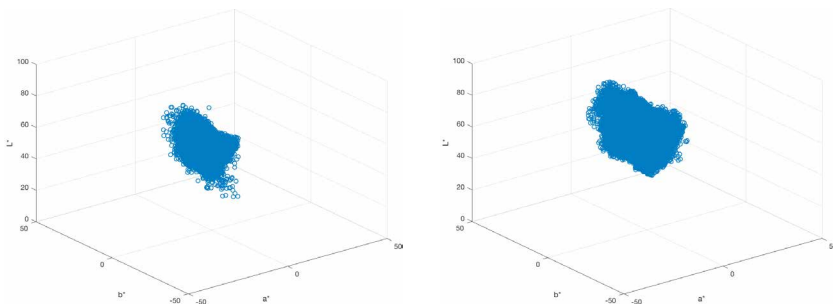


Fig. 2 Diversidade cromática em CIELAB para a pintura *Nuno Álvares em Valverde*, antes (esquerda) e depois (direita) da intervenção de conservação e restauro. Créditos de João Linhares®.

Esta análise colorimétrica é apenas possível de realizar recorrendo ao registo híperespectral das pinturas, onde se regista não só a dimensão espacial da pintura, mas também o seu registo espectral, sendo possível ampliar o potencial desta técnica para além do registo de cor tradicional.

REFERÊNCIAS

- [1] J. Gage, *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.
- [2] V. Finlay, *The Brilliant History of Color in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2014.
- [3] P. D. Pinto, J. M. M. Linhares, J. A. Carvalhal, and S. M. C. Nascimento, “Psychophysical estimation of the best illumination for appreciation of Renaissance paintings,” *Vis. Neurosci.*, vol. 23, no. 3-4, pp. 669-674, 2006.
- [4] P. D. Pinto, J. M. M. Linhares, and S. M. C. Nascimento, “Correlated color temperature preferred by observers for illumination of artistic paintings,” *J. Opt. Soc. Am. A*, vol. 25, no. 3, p. 623, Mar. 2008.
- [5] P. D. Pinto, P. E. R. Felgueiras, J. M. M. Linhares, and S. M. C. Nascimento, “Chromatic effects of metamers of D65 on art paintings,” *Ophthalmic Physiol. Opt.*, vol. 30, no. 5, pp. 632-637, 2010.
- [6] R. S. Berns *et al.*, “Rejuvenating the color palette of Georges Seurat’s A Sunday on La Grande Jatte—1884: A simulation,” *Color Res. Appl.*, vol. 31, no. 4, pp. 278-293, Aug. 2006.
- [7] H. Liang, “Advances in multispectral and hyperspectral imaging for archaeology and art conservation,” *Appl. Phys. A*, vol. 106, no. 2, pp. 309-323, Feb. 2012.
- [8] J. M. Maciel Linhares, P. D. Araújo Pinto, and S. M. Cardoso Nascimento, “Color rendering of art paintings under CIE illuminants for normal and color deficient observers,” *J. Opt. Soc. Am. A*, vol. 26, no. 7, p. 1668, Jul. 2009.
- [9] L. W. MacDonald *et al.*, “Assessment of multispectral and hyperspectral imaging systems for digitisation of a Russian icon,” *Herit. Sci.*, vol. 5, no. 1, p. 41, Dec. 2017.
- [10] M. Picollo *et al.*, “Fiber Optics Reflectance Spectroscopy: A Non-destructive Technique for the Analysis of Works of Art,” in *Optical Sensors and Microsystems*, S. Martellucci, A. N. Chester, and A. G. Mignani, Eds. Boston: Kluwer Academic Publishers, 2000, pp. 259-265.
- [11] L. Cardeira, A. Bailão, J. Linhares, S. Nascimento, F. Pereira, and A. Candeias, “Using watercolour markers in chromatic reintegration,” in *4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, RECH4*, 2017.
- [12] E. C. Carter *et al.*, “Colorimetry,” 2004.

Identificação de padrões de estalados nas obras de Sousa Lopes

Ana Guerin

Mestre, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes / CIEBA, asmguerin@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este estudo teve como objetivo analisar o tipo de estalados presentes nas obras académicas de Sousa Lopes^[1].

Numa primeira abordagem foi necessário compreender que os estalados podem advir de diversos fatores técnicos e materiais, bem como de condições ambientais não controladas, pois as sucessivas alterações de humidade relativa e temperatura provocam forças de tensão^[2]. Os estalados podem ainda fornecer informações relativas aos materiais constituintes da obra, uma vez que se caracterizam consoante as diversas naturezas materiais^[3].

As redes de estalados são um padrão que se forma na superfície da camada pictórica e/ou protetora e são causados por restrições mecânicas acumuladas nessas camadas. Estas restrições ocorrem durante períodos de secagem, stress mecânico e envelhecimento do material^[4]. O seu estudo pode revelar a época de criação da obra, os materiais, os conhecimentos técnicos do artista, bem como as condições de conservação a que a obra esteve sujeita.

Tal como foi mencionando anteriormente, as fissuras têm múltiplas origens, podendo ser divididas em dois grandes grupos: as prematuras e as de idade, sendo que as suas características morfológicas estão relacionadas com a natureza do material e da técnica utilizada na elaboração da obra, assim como o seu historial de forças de tensão.

As fissuras prematuras são formadas durante o processo de secagem dos materiais empregues na constituição da obra, podendo ter origem em processos químicos, que surgem na mistura dos materiais, ou em reações físicas, quando o tempo de secagem dos mesmos não é respeitado ou quando, por exemplo, se emprega um excesso de óleo secativo em pigmentos de base betuminosa^[5]. Podem ainda resultar da existência de

camadas de preparação muito finas, que não acompanham os movimentos da camada cromática. Logo, a sua formação depende de vários fatores, desde o tipo de pigmento e/ou secante utilizado, à camada de preparação e à técnica do artista^[6]. O estalado prematuro é frequentemente encontrado em obras a partir do século XIX, podendo surgir logo após a criação da obra^[6].

As fissuras de idade, muitas vezes descritas como euclidianas^[7], resultam dos diferentes comportamentos do suporte e da camada pictórica face às variações constantes de humidade relativa e temperatura do ar. Trata-se de um envelhecimento natural dos materiais que com o tempo perdem elasticidade, resultando em tensões de tração e pressão que promovem a quebra das forças de ligação que mantêm unidas as camadas constituintes de uma pintura. Assim, mostram uma rutura de continuidade no verniz, na camada pictórica e na preparação que são afetados em conjunto ou separadamente^[7]. Quanto mais envelhecida estiver a camada pictórica maior será a rede de estalados, visto o material não acompanhar os comportamentos mecânicos do suporte.

A metodologia neste estudo consistiu em realizar análises a olho nu e observação fotográfica com radiação visível (luz transmitida e luz rasante) através de um Sistema de Informação Geográfica (SIG)^[7]. Por fim, identificou-se os tipos de estalados presentes nas pinturas académicas de Sousa Lopes e, determinou-se a tipologia do estalado (idade/prematuro) consoante o tipo de fissura e a sua percentagem na obra, a direção e orientação predominante, a distância, a espessura, a junção das terminações e, por fim a sua organização dos estalados^[8].

1. CARACTERIZAÇÃO DE ESTALADOS

1.1 MAPEAMENTO DE PADRÕES DE ESTALADOS^[9]

Foram usadas diversas fotografias das obras para o processo de identificação de estalados. Inicialmente, inseriram-se as fotografias no Sistema de Informação Geográfica (SIG), atribuindo as informações métricas conhecidas da obra em centímetros e com valores cartesianos (x, y). Por fim, realizou-se a edição das várias linhas correspondentes às áreas de estalados, como podemos observar na figura 1.

O mesmo processo foi aplicado nas restantes pinturas. A área da zona dos estalados foi calculada pelo programa QGIS®, em área percentual por obra.

Na análise das doze pinturas podemos encontrar cerca de oito tipos de estalados diferentes, denotando-se em alguns casos, na mesma pintura, dois a quatro padrões diferentes.

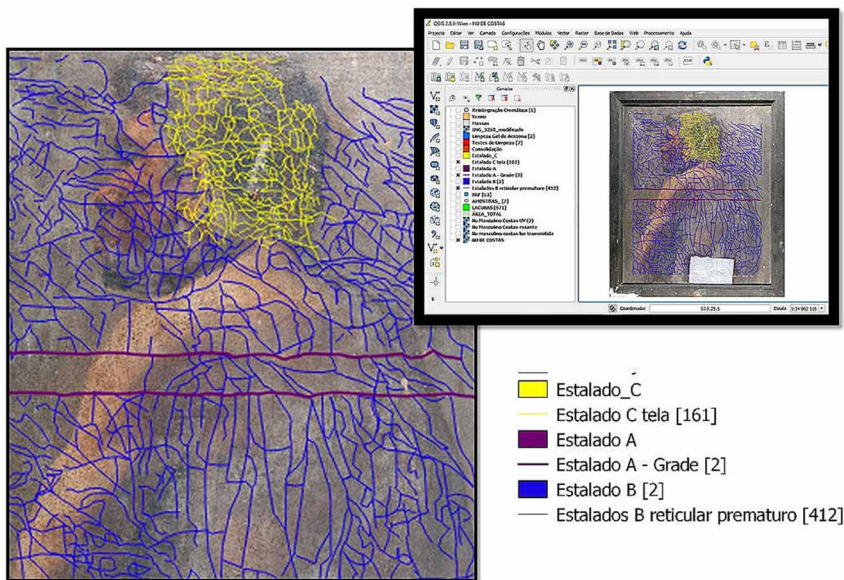


Fig. 1 Pormenor do mapeamento de estalados na obra *Tronco Nu masculino de costas*, no programa QGIS®. Créditos de Liliana Cardeira.

	IDADE	PREMATURO
<i>Madalena junto ao túmulo de Jesus</i>	Espiral 3%	Grade 1% Reticular 21% Tela 13%
<i>Nu masculino deitado</i>		Pincelada 6%
<i>Nu masculino sentado</i>		Grade 1% Tela 36%
<i>Tronco nu masculino costas</i>	Grade 4%	Reticular 47% Tela 5%
<i>Vaca</i>		Reticular 10%
<i>Batalha entre Gregos e Troianos</i>		Reticular 1% Tela 1%
<i>Nuno Alvares em Valverde</i>		Pincelada 9%
<i>Retrato de Senhora com xaile vermelho</i>	Espiral 3% Grinalda 89%	
<i>Retrato de Senhora com Chapéu</i>	Reticular 1%	Tela 37,7%
<i>Cópia Carlos I de Anthony van Dyck</i>		Reticular 90%
<i>Ataque</i>	Diagonal 58%	
<i>Cópia de Infanta</i>	Tela 2%	

Quadro I Tipos de estalados identificados nas obras de Adriano Sousa Lopes. Créditos Liliana Cardeira e Ana Guerin.

No quadro I apresentam-se os diferentes tipos de estalados identificados e a sua respetiva percentagem em cada uma das pinturas.

Entre os estalados prematuros caracterizámos e identificámos quatro tipos de estalados diferentes em oito obras das doze pinturas estudadas. Nos estalados de idade encontrámos cinco tipos de estalados distintos, entre nove das obras analisadas. Concluindo assim que, as obras: *Retrato de Senhora com Chapéu*, *Nu Masculino de Costas*, *Madalena*, *Batalha entre Gregos e Troianos* e *Nuno Álvares em Valverde* apresentam simultâneamente estalados de idade e estalados prematuros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluiu-se que, as doze obras de Sousa Lopes apresentam quatro tipos de estalados, que variam em função do período de estada em Lisboa (estalados de espiral, grinalda e grade) e em Paris (estalados de grade fixa, reticulares e diagonal). Os estalados presentes são de idade e prematuros, sendo que a sua origem deriva do mau emprego da técnica, da pouca qualidade do material, da utilização excessiva de secante e da negligência na preservação em acervo.

REFERÊNCIAS

- [1] CARDEIRA, Liliana; GUERIN, Ana; BAILÃO, Ana; CANDEIAS, António; PEREIRA, António. Identificação de padrões de estalados: estudo de caso nas pinturas de Adriano de Sousa Lopes. Vol. 1 Núm. 12 (2017): Ge-conservación Nº 12, pp. 111-125.
- [2] PADFIELD, Tim. "Stress, strain and craquelure". <http://www.conservationphysics.org/strstr/stress8.php> [consultado a 04-12-2016]
- [3] CONSTANTINI, Giuseppe Maria. CONSTANTITI, Rita Costato. FIORI, Cesare. (2011) "Il restauro dei dipinti "olio su tela", Clueb Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, p.31.
- [4] AA.VV. (2007) "Craquelures dans les couchés picturaux des peintures d'art". Paris, reflects de la Phyique, nº 3, pp. 5-9.
- [5] CALVO, Ana. (2003) "Conservación y restauración - Materiales, técnicas y procedimientos. De la a Z". Barcelona: Ediciones del Serbal, pp.69-70.
- [6] Comissão des Communautés europeennes DGXIII Luxembourg. *Narcisse-Network of art research computer image sytms in Europe. Systeme Documentaire des peintures et enluminures*. Lisboa: Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, 1993, p. 218.
- [7] Olaya, V., 'Sistemas de informação geográfica'. Tomo I. (2012) In OSGEO, http://wiki.osgeo.org/wiki/Libro_SIG [Consultado em: 21-11-2016]
- [8] Cf. BUCKLOW, Spike. (1997) "The descripton of craquelure patterns". *Studies in Conservation*, ;3, pp. 19-10.
- [9] CARDEIRA, Liliana; HENRIQUES, Frederico; BAILÃO, Ana; GONÇALVES, Alexandre; CANDEIAS, António; PEREIRA, António. - Implementação de um sistema de documentação para o estudo técnico de pinturas académicas de Adriano de Sousa Lopes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Vol. 1 Núm. 12 (2017).

AGRADECIMENTOS

À Liliana Cardeira pela oportunidade de participação na sua investigação.

Conservação e restauro das obras académicas de Sousa Lopes

Liliana Cardeira

Doutoranda da Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes / CIEBA / Laboratório HERCULES
lilianacarreira@gmail.com

Ana Bailão

Professor Auxiliar Convidada, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes,
ana.bailao@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este estudo apresenta o tratamento de conservação e restauro de seis pinturas académicas do pintor português Adriano de Sousa Lopes (1879-1944) (Ver figura 1) pertencentes à Reserva de pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e analisadas e intervencionadas no âmbito do Doutoramento em Belas-Artes especialidade Ciências da Arte.

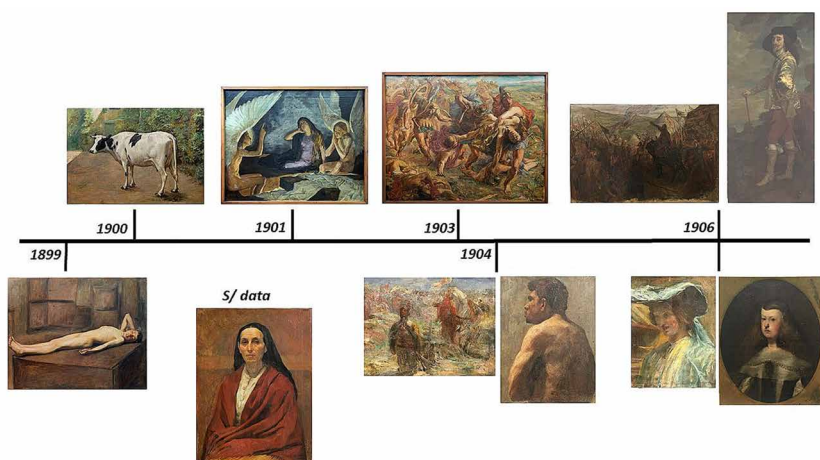


Fig. 1 Esquema cronológico das obras de Adriano de Sousa Lopes que se encontram na Reserva de Pintura da FBAUL. Créditos fotográficos de Ana Mafalda Cardeira, edição de Liliana Cardeira.

A Reserva de pintura da FBAUL integra onze pinturas atribuídas a Adriano de Sousa Lopes. Cinco obras foram intervencionadas em 2014 no âmbito do Mestrado de Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea, a saber: *Madalena junto ao túmulo de Jesus, Nu masculino deitado, Retrato de Senhora do chapéu, Batalha entre gregos e troianos e Vaca*. Estas obras correspondem ao período de produção do artista na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. As restantes seis foram tratadas entre 2016 e 2017 no contexto da investigação de Doutoramento em Belas-Artes, sendo elas: *Retrato de Senhora do Chapéu, Esboço Cerco de Lisboa (1384), Tronco Nu masculino de costas, Nuno Álvares em Valverde, Cópia de Carlos I de Inglaterra de Anthony van Dyck, Cópia da Infanta Margarida* de autor desconhecido. Foram obras produzidas pelo artista em Paris enquanto bolseiro, entre 1903 e 1908.

Previamente à intervenção de conservação e restauro, foi realizado um levantamento dos materiais constituintes das obras relacionando-os posteriormente com as patologias existentes. A metodologia empregue, e que será descrita de seguida, consistiu em documentar o estado de conservação e a intervenção de conservação e restauro realizados nas obras através de um sistema de informação.

Este estudo é um contributo para o conhecimento histórico, técnico e artístico do período académico do pintor Adriano de Sousa Lopes. Tenciona igualmente valorizar a coleção de pintura da FBAUL através da divulgação deste conjunto de onze obras nunca antes expostas ao público, reflexo do ensino académico artístico, em Lisboa e Paris, no início do século XX.

1. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A análise e interpretação dos resultados analíticos permitiram concluir com maior precisão as causas de degradação deste conjunto de pinturas, nomeadamente a perda de aglutinante e a existência de repintes. Ao recolher as patologias das seis obras de Sousa Lopes, auxiliados por sistema de Informação, verificou-se que cada obra apresenta características de deterioração singulares contudo, semelhantes entre elas, uma vez que estiveram sujeitas às mesmas condições atmosféricas.

As obras de arte, após a sua criação, entram num processo de transformação dos materiais ao longo do tempo^[1] alterando a sua composição química, quer por interação interna, quer por oscilações de temperatura e humidade relativa. Estas alterações provocam dilatações e contrações da estrutura, afetando a longo prazo a coesão da camada cromática ao suporte^[2]. Também conduzem ao aumento da tensão estrutural originando deformações, estalados, destacamentos da camada cromática e lacunas do suporte^[3].

O levantamento do estado de conservação das onze obras de Adriano de Sousa Lopes permitiu conhecer os fenómenos de alteração. Com o recurso a técnicas de registo gráfico de exames de área e análises foi possível documentar, conhecer e compreender a materialidade das obras e a degradação a elas associada. Salientam-se problemas relacionados à acidificação e oxidação das fibras têxteis, a falta de aderência entre estratos, originando empolamentos, destacamentos e lacunas, e sobretudo o amarelecimento e escurecimento da camada de verniz. Na figura 2, observa-se as seis pinturas de Sousa Lopes, analisadas no âmbito do doutoramento, antes da intervenção.



Fig. 2 Obras de Adriano de Sousa Lopes antes da intervenção. (a- *Cópia do Retrato de Carlos I de Anthony van Dyck*, b- *Retrato de Senhora com chapéu*, c- *Cópia da Infanta Margarida*, d- *Tronco nu masculino de costas*, e- *Cercos de Lisboa*, 1384, f- *Nuno Álvares em Valverde*). Créditos fotográficos de Ana Mafalda Cardeira, edição de Liliana Cardeira.

A) GRADE

As pinturas em estudo apresentam dois tipos de grade: fixa e extensível. A última pode subdividir-se em duas tipologias: espanhol, em que cada ângulo aloja uma cunha, e o francês, que permite o alojamento de duas cunhas no mesmo ângulo^[4]. Três pinturas apresentam grade fixa^[5], tais como as obras *Cópia de Infanta*, *Nuno Álvares em Valverde* e *Tronco nu masculino de costas*, e três mostram grades extensíveis^[6], a saber: *Cercos de Lisboa* (1384) (Tipo espanhol), *Cópia de Carlos I de Inglaterra* (Tipo francês) e *Retrato de senhora do chapéu* (Tipo espanhol).

Foram várias as patologias provocadas pela estrutura fixa da grade, de aresta viva e sem chanfro, sendo as mais comuns a marca da grade

na superfície pictórica causada pela aresta viva das régua de madeira, e lacunas nas zonas de bandas.

No caso das pinturas que detêm grades de estrutura fixa, que não acompanham as tensões do suporte, apresentam deformações e rasgões, como se pode observar na obra *Tronco Nu masculino de costas*. As obras com grades extensíveis, sem cunhas, apresentavam deformações no ângulo devido a existência de uma tensão da grade, é exemplo disso a obra *Cópia de Carlos I de Inglaterra*.

Constatou-se um debilitamento natural da madeira provocado por várias oscilações das condições ambientais não controladas. Na obra *Nuno Álvares em Valverde* observaram-se pequenos orifícios provocados por insetos xilófagos. Porém, a contaminação já não se encontrava ativa.

B) SUPORTE

A caracterização do suporte varia de obra para obra podendo identificar-se, no seu conjunto, dois tipos de suportes têxteis: linho e algodão. No quadro seguinte, apresenta-se as características dos suportes das seis pinturas em estudo.

	TIPOLOGIA DO SUPORTE	TRAMA	URDIDURA	TORÇÃO	FIOS POR CM ²
<i>Tronco Nu masculino de costas</i>	Suporte em algodão	Aberta	Tafetá	Z	13 x 13
<i>Cerco de Lisboa (1384)</i>	Suporte em algodão	Aberta	Tafetá	Z	13 x 11
<i>Nuno Álvares em Valverde</i>	Suporte em linho	Aberta	Tafetá	Z	15 x 12
<i>Retrato de Senhora com o chapéu</i>	Tela de reentelagem, nova em linho. (Tela original — Suporte em algodão)	Aberta	Tafetá	Z	8 x 7
<i>Cópia de Infanta</i>	Suporte em linho	Aberta	Tafetá	Z	13 x 12
<i>Cópia de Carlos I de Inglaterra de A. Van Dyck</i>	Suporte em algodão	Fechada	Tafetá	Z	11 x 11

Quadro I Caracterização do suporte de seis pinturas de Sousa Lopes. Créditos Liliana Cardeira.

Com base no quadro I, confirma-se que todos os suportes são fabricados com uma tecelagem de tafetá simples. No que concerne à trama

observam-se telas de trama aberta e telas de trama fechada, consoante as pinturas, sendo a torção em "Z". Quanto à contagem de fios por cm², os resultados indicam diversos valores sendo a média geral de 13 x 12 cm². Todas as pinturas apresentam rasgões, deformações do suporte, sujidade acumulada e manchas, como se pode observar na figura 3.

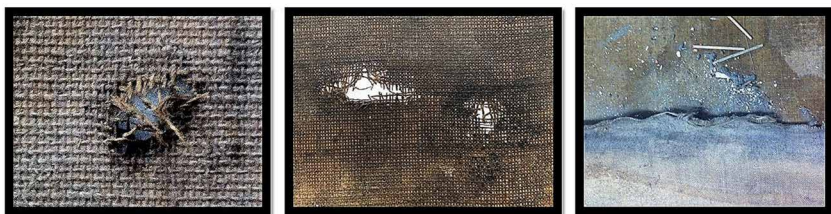


Fig. 3 Patologias do suporte encontradas em três obras (Da esq. para a direita, *Nuno Álvares em Valverde*, *Cerco de Lisboa* (1384) e *Cópia de Carlos I de Inglaterra*. Créditos Líliliana Cardeira.

Em 2011, no âmbito de uma campanha de intervenção levada a cabo pelos alunos de Licenciatura em Ciências da Arte e do Património, foi aplicado um *facing* com uma cola animal, na zona inferior da pintura *Tronco Nu masculino de costas*, pois a camada cromática encontrava-se em destacamento, desencadeado por um rasgão. No caso das obras *Cópia de Carlos I de Inglaterra*, *Cópia de Infanta* e *Nuno Álvares em Valverde*, o suporte apresentava rasgões de tamanho reduzido (cerca de 1 cm). A obra *Cerco de Lisboa* (1384) encontrava-se bastante frágil nas zonas de margem ostentando cerca de 7 rasgões com mais de 1 cm.

Em todas as obras estudadas é possível examinar manchas provocadas por ataque fúngico. Para além das patologias mencionadas, as fibras da tela encontram-se bastante oxidadas. Dois suportes, *Nuno Álvares em Valverde* e *Cópia de Infanta*, tinham marcas comerciais de casas francesas.

C) CAMADA CROMÁTICA E CAMADA DE PREPARAÇÃO

A camada de preparação e a camada cromática das obras *Tronco nu masculino de Costas* e *Cerco de Lisboa* (1384) encontram-se instáveis por apresentarem várias zonas em destacamento. No último caso, a zona da obra perdeu-se com o tempo.

No quadro II é possível verificar as diferentes patologias identificadas no levantamento do estado de conservação da camada pictórica.

	TRONCO NU MAS- CULINO DE COSTAS	CERCO DE LISBOA (1384)	NUNO ÁL- VARES EM VALVERDE	RETRATO DE SENHO- RA COM O CHAPÉU	CÓPIA DE INFANTA	CÓPIA DE CARLOS I DE INGLA- TERRA DE A. VAN DYCK
Lacunas	571	87	5	168	188	37
Destacamentos	X	X			X	
Desgaste		X				
Padrão de fissuras	3	1	2	3	1	1
Adesividade	X	X	X	X	X	X
Escurecimento	X	X	X	X	X	X

Quadro II Registo de patologias. O X identifica as patologias encontradas na obra. Os valores numéricos a contagem dos fenómenos de alteração. Créditos Liliana Cardeira.

Como se pode observar no quadro II, todas as obras apresentam na camada cromática lacunas, oxidação e padrões de fissuras. O escurecimento examinado nas pinturas é resultante do envelhecimento do verniz, assim como, da sujidade de poeiras acumuladas sobre a camada protetora. Na *Cópia de Infanta* verificou-se vestígios de repintes na zona da face da figura, bem como no fundo e cabelo. Contudo, em três casos (Ver quadro II) observa-se algumas zonas em destacamento, essencialmente em zonas de preferia das lacunas ou nas zonas de margem da obra. Para finalizar, a obra *Cerco de Lisboa (1384)* possuía algum desgaste cromático por toda a obra, dificultando ainda mais a leitura da peça.

D) CAMADA PROTETORA

A oxidação da camada de proteção alterou a leitura original das obras. Esta modificação deve-se a agentes oxidantes presentes na atmosfera que ao interagirem com os materiais empregues nas pinturas provocaram a sua alteração^[7]. O resultado visível nas pinturas dificulta a interpretação da obra devido ao amarelecimento ou em alguns casos branqueamento da superfície pictórica. Há pinturas que apresentavam zonas esbranquiçadas, patologia originada pela exposição da obra a níveis de humidade relativa bastante elevados. A observação da camada protetora revela que as camadas de verniz foram aplicadas de forma heterogénea, resultando em diferentes brilhos e oxidações ao longo de toda a superfície pictórica.

E) Moldura

Quanto ao suporte da moldura a obra (*Nuno Álvares em Valverde*) revela traves de casquinha unidas por elementos metálicos enquanto que outras três pinturas (*Cópia de Carlos I de Inglaterra*, *Retrato de senhora do chapéu* e *Tronco nu masculino de costas*) exibem uma moldura policromada.

O conjunto de molduras douradas apresenta vários elementos em falta, sujidade, abrasão, foto-oxidação e não possuem camada de proteção. A moldura pertencente à pintura *Retrato de senhora com o chapéu* não necessitou de intervenção, uma vez ter sido adaptada para outra obra que figurou numa exposição da FBAUL realizada em 2011.

2. CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Qualquer intervenção de conservação e restauro deverá ter como critérios gerais a preservação de todos os elementos constituintes da obra, o respeito pela integridade física da peça, a removibilidade dos materiais utilizados, a intervenção mínima, o respeito pelo aspeto original da pintura^[8] de forma a assegurar a vida da obra e futuras intervenções. Desse modo, todas as técnicas e materiais empregues nos tratamentos, seguiram os critérios éticos da Conservação e Restauro. A intervenção iniciou-se pela proteção das obras e, naturalmente, pela remoção das molduras das pinturas.

A) SUPORTE

O tratamento do suporte começou pela limpeza e higienização do suporte. Este procedimento tem como objetivo remover sujidade de poeiras depositadas no suporte.

Logo depois, desengradaram-se as obras, removendo as tachas oxidadas e os suportes das pinturas que apresentassem patologias como rasgões e deformações. O tratamento do suporte consistiu em planificar as zonas de margem para que depois, se pudesse proceder à consolidação da camada cromática.

Posteriormente, realizou-se o tratamento dos rasgões e a colocação de bandas de tensão. A tela consiste no entrelaçamento dos fios da trama com os fios da teia criando uma estrutura tridimensional que origina diferentes tecidos^[9]. Quando existe uma rotura destas, existem vários métodos para o tratamento dos rasgões ou lacunas de suporte^[10]. Neste caso optou-se, para uns casos, por um tratamento pontual designado fio a fio (*Cópia de Carlos I de Inglaterra e Tronco nu masculino de costas*) e pela microcirurgia têxtil (*Nuno Álvares em valverde* — ver figura 4 — *Cópia de Infanta, Ataque*). Na aplicação de bandas de tensão empregou-se o adesivo Beva Filme[®],

elegendo uma tela similar à tela original da obra. Quanto ao modo de aplicação, usou-se o sistema de vácuo. Findo o tratamento do suporte, procedeu-se ao engradamento da pintura através da colocação de agrafes.

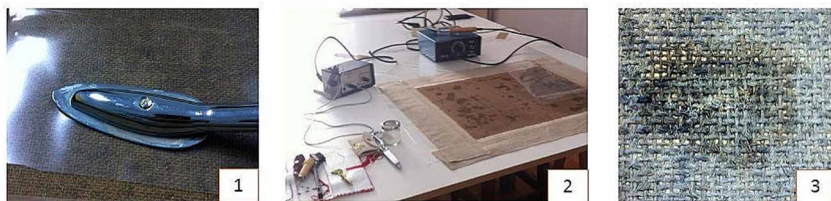


Fig. 4 Microcirurgia têxtil à obra *Nuno Álvares em Valverde*. Créditos Liliana Cardeira.

B) CAMADA CROMÁTICA

Todas as pinturas, à exceção da *Cópia do Carlos I*, necessitaram de consolidação da camada cromática. A finalidade do processo de consolidação consiste em fortalecer e manter a coesão dos diversos estratos ao suporte. O adesivo foi escolhido em função do suporte, tendo em conta o comportamento das diferentes substâncias adesivas nos dois tipos de suportes têxteis. Em alguns dos casos usou-se um adesivo proteico (Cola animal) e noutras situações, onde o suporte era mais higroscópico, optou-se pelo uso de um polímero poli(2-etil-2-oxazolino) sintético diluído em 2-propanol.

Após a remoção do papel japonês iniciou-se o processo de limpeza (Ver figura 5). Visando a remoção do verniz oxidado, que já não assume a função de proteção e legibilidade^[11] procedeu-se à limpeza química seguindo os protocolos de limpeza, iniciando pelo uso de solventes.

Para tal, utilizou-se o triângulo de solubilidade Trisolv[®] do Instituto Central de Roma^[12]. Este sistema só resultou na obra *Cerco de Lisboa* (1384), onde o verniz existente na pintura solubilizou com a solução Trisolv[®] 4 que, segundo este processo de limpeza, poderíamos estar sob a presença de um material à base de um óleo, de um verniz natural ou sintético. No caso das pinturas *Retrato de Senhora do Chapéu*, *Cópia de Carlos I*, *Tronco nu masculino de costas* e *Nuno Álvares em Valverde* foi necessário recorrer a um gel de acetona^[13] aumentando, desta forma, o tempo de retenção do solvente. No que diz respeito à pintura *Cópia de Infanta*, todos os sistemas de limpeza utilizados anteriormente, não removeram o verniz, sendo por isso, imprescindível a utilização de um sabão de resina^[14].

Em seguida, aplicaram-se massas de preenchimento tradicionais (ver figura 6) em todas as obras excepto, na pintura *Retrato de Senhora do*



Fig. 5 Durante a limpeza química. Da esquerda para direita, *Ataque*, *Cópia de Carlos I de Inglaterra*, *Nuno Álvares em Valverde*. Créditos Liliana Cardeira.

chapéu onde se usou uma massa de preenchimento sintético de base acrílica, designada comercialmente de *Modostuc*[®]. Uma vez, que a obra *Retrato de senhora do Chapéu* já tinha sido intervencionada com estes materiais, que se encontravam estáveis e tinham bons resultados, optou-se por manter o tratamento delineado na intervenção anterior.

Após planificar e manipular as zonas de massas, procedeu-se à reintegração da lacuna, utilizando a técnica *tratteggio* e pontilhismo. A reintegração foi realizada, numa primeira fase, por aguarelas da Winsor & Newton[®] da gama profissional.

De forma a garantir a proteção e devolução da legibilidade original das obras, procedeu-se à aplicação, de modo homogéneo, de uma nova camada de proteção com um verniz de resina sintética de ureia de aldeído diluída em *etil-l-lactato* (Ver figura 7). A resina selecionada é estável à luz, logo com pouca tendência para o amarelecimento. O seu acabamento é brilhante. Para finalizar, concluiu-se a reintegração cromática com pigmentos em pó, da Ferrario[®], aglutinados no verniz acima citado.



Fig. 6 Aplicação de massas de preenchimento na obra *Cerco de Lisboa*. Créditos de Flávia Ferreira.



Fig. 7 Aplicação da camada de proteção na obra *cópia de Carlos I de Inglaterra*. Créditos de Ana Alvarez.

C) MOLDURAS

Nas diversas molduras foram removidos todos os elementos metálicos alterados, resultantes da oxidação dos pregos e tachas^[15], e efetuada uma limpeza dos vestígios de óxidos.

Na moldura de casquinha (Figura 8), que não possuía camada cromática, foi aplicado um preventivo constituído por cipermetrina 0,07%, IPBC 0,05%, propiconazol 0,15% e Tebuconazol 0,15%. Posteriormente foram aplicadas quatro peças em inox para prender a grade à moldura.



Fig. 8 Molduras após intervenção de Conservação e restauro. Créditos de Ana Cardeira edição de Liliana Cardeira.

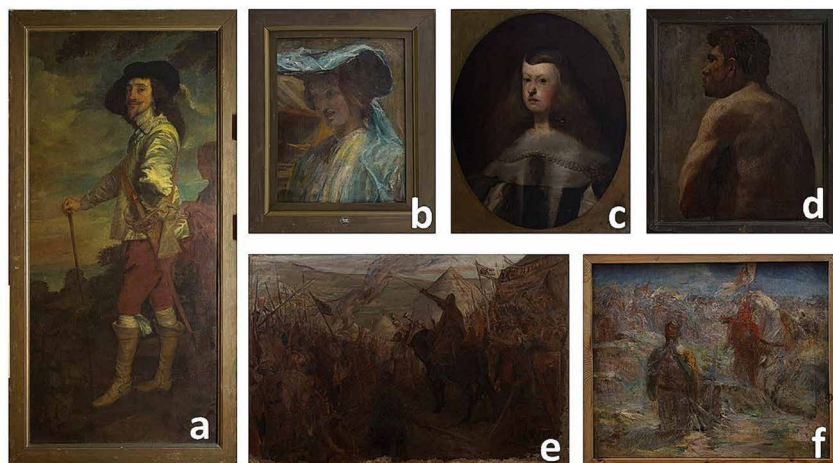


Fig. 9 Obras de Adriano de Sousa Lopes depois da intervenção. (a- *Cópia do Retrato de Carlos I de Anthony van Dyck*, b- *Retrato de Senhora com chapéu*, c- *Cópia da Infanta Margarida*, d- *Tronco nu masculino de costas*, e- *Cerco de Lisboa, 1384*, f- *Nuno Álvares em Valverde*). Créditos fotográficos de Ana Mafalda Cardeira, edição de Liliana Cardeira.

No caso das molduras com policromia dourada (ver figura 8), optou-se por aplicar massas de preenchimento sintético nas zonas de lacuna. Mais tarde, reintegrou-se as zonas lacunares, com a técnica de reintegração mimética e procedeu-se à aplicação de cera microcristalina. Como todas as molduras tinham elementos deficientes de sustentação da pintura ao perfil criaram-se várias tramelas com o objetivo de sustentar a pintura.

O resultado final resultou num conjunto de obras onde se conseguiu atrasar e controlar o processo evolutivo dos fenómenos de degradação. Na figura 9, observa-se que as seis pinturas ganharam maior legibilidade e coesão.

Todos os tratamentos adotados foram devidamente, documentados através do SIG e de registos fotográficos, e cumpriram os princípios mínimos de intervenção, respeitando a obra original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A possibilidade da intervenção desta coleção académica permitiu uma análise material e técnica mais aprofundada da obra do artista Sousa Lopes. Também, será um contributo para o estudo de peças da mesma época.

O presente estudo permitiu verificar que obras do mesmo período e sujeitas às mesmas condições atmosféricas, podem apresentar alterações distintas relacionadas essencialmente, com a produção técnica e material. Foi através deste estudo, assim como do levantamento do estado de conservação que conseguiu-se traçar uma metodologia que fosse ao encontro das necessidades das obras analisadas. Igualmente, foi possível concluir que o estudo técnico da coleção com o programa QGIS® permitiu a análise espacial das obras de arte, auxiliando a interpretação, de forma sistemática e integrada dos fenómenos de alteração das peças em análise.

A intervenção de Conservação e restauro, propriamente dita, necessitou de encontrar soluções que permitissem tratar a peça, sem que o processo interferisse com os princípios éticos da conservação e restauro. Por conseguinte, por se tratarem de obras distintas, o tratamento adotado teve em consideração a singularidade de cada uma das peças. Desta forma, várias fases experimentais (Testes de solubilidade, testes de consolidantes, testes de solventes, testes de massas de preenchimento e, por fim, testes de refração do verniz) foram realizadas com o objetivo de definir o material e a metodologia mais adequada a cada uma das pinturas.

Como resultado final da intervenção conseguiu-se obter uma estabilidade física e visual permitindo assim, a realização desta exposição.

REFERÊNCIAS

- [1] NICOLAUS, Knut. (1999) Manual de restauración de cuadros. Eslovenia: Könemann, p. 80. ISBN: 3-89508-649-5.
- [2] VICENTE, Juan Peris. (2007) Estudio analítico de materiales empleados en barnices, aglutinantes y consolidantes en obras de arte mediante métodos cromatográficos y escrométricos. Tese de Doutoramento para a optar al grado de Doctor en Ciencias Químicas por la Universidad de València, p.15.
- [3] VICENTE, Juan Peris. (2007) Estudio analítico de materiales empleados en barnices, aglutinantes y consolidantes en obras de arte mediante métodos cromatográficos y escrométricos. Tese de Doutoramento para a optar al grado de Doctor en Ciencias Químicas por la Universidad de València, p.15.
- [4] Martin Rey, Susana. (2013) Introducción a la conservación y restauración de pinturas: Pintura sobre lienzo. España: Universidad Politécnica de Valencia, p. 123.
- [5] VILLARQUIDE, Ana Jevenois. (1999) A pintura sobre tea. Historiografia, técnicas e materiais. Madrid: Edicions do Castro, p. 123. ISBN:84-7492-911-3.
- [6] VILLARQUIDE, Ana Jevenois. (1999) A pintura sobre tea. Historiografia, técnicas e materiais. Madrid: Edicions do Castro, p. 124. ISBN:84-7492-911-3.
- [7] VICENTE, Juan Peris. (2007) Estudio analítico de materiales empleados en barnices, aglutinantes y consolidantes en obras de arte mediante métodos cromatográficos y escrométricos. Tese de Doutoramento para a optar al grado de Doctor en Ciencias Químicas por la Universidad de València, p.16.
- [8] CAPLE, Chris. (2000) Conservation Skills: judgment, Methods and decision making. Londres: Routedge.
- [9] MALTEIRA, Rita. (2014) A tela na pintura portuguesa. Estudo de um conjunto e pinturas do Museu Soares dos Reis in Matrizes da Investigação em Conservação e Restauo I. Porto: Universidade católica Editora, p. 170.
- [10] CALVO, Ana. (2002) *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 196-198.
- [11] ORTIZ, Sánchez. (2002) *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Madrid: Ediciones AKAL, pp. 167-169.
- [12] Triângulo TRISOLV foi desenvolvido por Colodona e Scarpitti do Instituto Superiore per la conservación ed il restauro. Este sistema de limpeza consiste no uso de três solventes: álcool etílico, isoctano e acetona distribuídos em seis combinações possíveis. Disponível em: <http://digital.cic.gba.gov.ar/bitstream/handle/123456789/1369/T5-13.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- [13] Os géis de solventes são formados por resinas (Carbopol[®]) neutralizadas por uma base (Ethomeen[®]).
- [14] Sabão de resina trata-se de sistema de limpeza, desenvolvido por Richard Wolbers, que tem na sua composição um ácido abiético. São adequados para a remoção de vernizes de amalçiga e dammar. RAMOS, Victória et all. (s/ data) Seminário de sobre la limpieza de pinturas de cabalette. España: Universidad Politécnica de Valencia pp. 67-67.
- [15] ORTIZ, Sánchez. (2002) *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Madrid: Ediciones AKAL, pp. 40.

AGRADECIMENTOS

Agradece-se à Fundação para a Ciência e Tecnologia através do programa doutoral HERITAS (REF.ª: PD/00297/2013), (co-financiado pelo Fundo Social Europeu, através dos Programas Operacionais do período de programação 2014-2020, do Portugal 2020), pelo financiamento da bolsa com a referência PD/BD/128381/2017. Especial agradecimento a todas as colegas de mestrado que auxiliaram nas diferentes fases de intervenção (Ana Alvarez, Ana Antunes, Ana Neves, Ana Guerin, Carina Carvalho, Flávia Ferreira, Susana Duarte), assim como, a Francisco Cardeira pela realização das cunhas e tramelas. Não poderíamos terminar este artigo, sem manifestar o nosso profundo agradecimento a todos aqueles que colaboraram neste projeto.

A reintegração cromática das pinturas de Adriano de Sousa Lopes

Ana Bailão

Professor Auxiliar Convidada,
Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes,
ana.bailao@gmail.com

Liliana Cardeira

Doutoranda, Universidade
de Lisboa, Faculdade
de Belas-Artes / CIEBA /
Laboratório HERCULES
lilianacardeira@gmail.com

A pesquisa sobre os critérios e história da reintegração cromática levou-nos a constatar que é difícil a unanimidade ética, teórica e material sobre o processo de reintegração. A cultura, a localização geográfica, o proprietário ou autor das obras, a formação e valores do conservador-restaurador são determinantes na escolha dos critérios de intervenção. À medida que a sociedade evolui surgem novas conjunturas, com renovados recursos que possibilitam a progressão humana do ponto de vista pessoal e tecnológico, não sendo exceção o sector da conservação e restauro.

Se na conservação e restauro, como defendeu Cesare Brandi^[1], o objetivo principal é manter a eficiência, facilitar a leitura e transmitir integralmente a obra ao futuro, então não se pode objetivamente negar a importância da cor, das superfícies, texturas e materiais, pois são fundamentais para a interpretação crítica da obra original. Mas, independentemente dos materiais selecionados, é importante não esquecer que é essencial observar e respeitar a unidade potencial das obras fragmentadas, pois cada caso é um caso, assim como, para a questão da salvaguarda da autenticidade, é essencial ter limites bem definidos na extensão das intervenções.

Assim, continuando com este estado da questão, podemos ver que inicialmente a reintegração cromática era efetuada por pintores-restauradores que tinham como objetivo único a valorização estética da obra. Foram muitas as pinturas repintadas total ou parcialmente, para

dissimular os danos ocasionados por limpezas intrusivas, por questões de gosto pessoal do proprietário ou por conjunturas políticas e eclesiásticas^[2].

Com o tempo foram-se estabelecendo linhas de fronteira entre as práticas literalmente oficinais e as de carácter mais científico, alicerçadas pelo desenvolvimento natural do conhecimento humano. Os intervenientes nas ações de restauro começaram a adquirir consciência dos limites de intervenção, optando por ações mais ponderadas e criteriosas, chegando-se ao século XXI com critérios de intervenção mínima bem vigentes, através dos quais a reintegração mimética começou a ser entendida como uma intervenção de último recurso, sobretudo em países do sul da europa como Itália, Espanha e Portugal.

A reintegração mimética tem tido defensores e opositores à sua utilização. Gilbete Emile-Mâle^[3], por exemplo, considera que quando realizada com respeito pelo original, isto é, circunscrita à lacuna, e com a utilização de materiais distintos e reversíveis, é uma solução versátil por se adaptar a qualquer estilo de pintura. Porém, e apesar de poder ser identificada através de métodos científicos, como o uso de lâmpadas de radiação ultravioleta ou a realização de análises químicas, o facto de não se diferenciar facilmente do original sob a vista desarmada do observador comum, é entendido pelos opositores à técnica, como um favorecimento do falso histórico e artístico.

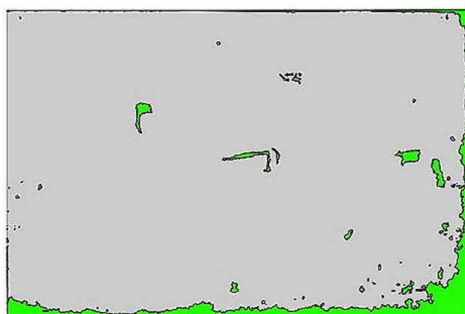
As opiniões sobre estas questões variam consoante a localização geográfica de quem as emite e assumem alguma rigidez depois de sedimentadas. Se bem que muito ainda esteja por fazer, em Portugal, existe uma consciência de reintegrar os objetos artísticos com técnicas diferenciadas, não só para que a intervenção realizada se distinga facilmente do original, mas porque a opção mimética tem requisitos técnicos associados à teoria da cor que deixaram de estar tão interiorizados na formação do conservador-restaurador como no tempo dos pintores-restauradores.

A reintegração diferenciada tem sido um pouco mais consensual, embora possa adquirir protagonismo em determinadas obras, nomeadamente nas mais pequenas. Esta intervenção tem como objetivo reduzir o distúrbio visual das deteriorações sofridas pela peça, tais como as lacunas, e restabelecer o potencial expressivo da obra. Para cumprir esta dupla exigência – histórica e estética – e segundo Brandi, a reintegração deveria ser facilmente identificável, com respeito pelas partes originais da obra, tanto a nível estético como a nível técnico^[4].

No que concerne à seleção de materiais e uso dos mesmos, os critérios são razoavelmente bem definidos. Mas para que esse reconhecimento exista, é necessário que haja um investimento significativo na vertente

da formação técnica dos profissionais, de modo a que os tratamentos não sejam somente critérios e ética, mas que demonstrem efetivamente resultados de qualidade.

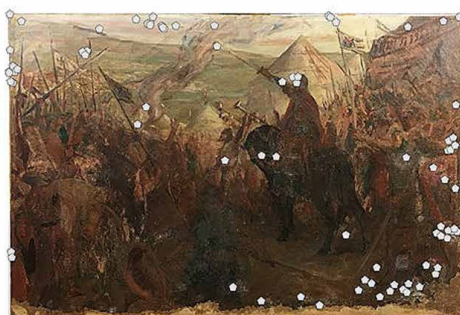
Para a reintegração cromática das pinturas de Adriano de Sousa Lopes, começou-se por analisar as lacunas de cada obra. Considera-se importante que o conservador-restaurador saiba reconhecer que as lacunas assumem diferentes tipologias em função da localização, da dimensão, da extensão e da profundidade a que se encontram na camada pictórica, e que, quer ao nível da matéria, quer ao nível da perceção visual e estética, podem sobrepor-se à obra^[4]. O fenómeno gestaltista, figura-fundo, ajudou-nos a interpretar e a selecionar as lacunas para reintegrar^[5]. A pintura intitulada “Cercos de Lisboa (1384)” não foi reintegrada na sua totalidade. A zona inferior da obra perdeu-se não tendo sido reconstruída pelo facto da observação do suporte têxtil exposto não interferir com a observação e interpretação da cena representada. Nas restantes pinturas, as lacunas eram de pequena dimensão e localizavam-se em áreas que não colocavam risco de deturpação, na sua maioria manchas de cor, monocromáticas, sem eleitos de luz ou sombra.



id	Area_total	Area_lac	Area_perc	Per_lacuna
1	4428.551959	1.480179	0.033424	10.197
2	4428.551959	0.232123	0.005242	3.536
3	4428.551959	0.013896	0.000312	0.623
4	4428.551959	0.120127	0.002713	1.987
5	4428.551959	0.022678	0.000512	0.887
6	4428.551959	0.191112	0.004316	2.877

Legenda

- LACUNAS [86]
- Area_total A



id	Reint
1	terra siena queimada_azul ultramarino
2	vermelho indiano_Azul ultramarino
3	Azul ultramarino_amarelo napoles
4	Terra sombra queimada, azul ultramarino da W&N
5	Terra sombra queimada, vermelho indio
6	Azul ultramarino, amarelo de napoles, branco titinio

Legenda

- Reintegração Cromática [80]



Fig. 1 Mapa de lacunas e respetivas tabelas com a informação detalhada sobre cada lacuna. Liliana Cardeira©.

No seguimento do estudo da lacuna propôs-se também a caracterização de lacunas através da análise métrica das lacunas utilizando ferramentas computadorizadas da georreferenciação, de acesso livre e código aberto, o QGIS [Figura 1]. Com esta ferramenta foi possível fazer a quantificação percentual da área de lacuna; a quantificação do número de lacunas; a indicação métrica e espacial da localização das lacunas; estimativas do número de horas afetas à reintegração cromática através dos valores de área; criação de tabelas de atributos nas quais se pode especificar, por lacuna, a técnica de reintegração, as cores utilizadas na concretização da tarefa e o responsável pela reintegração de cada lacuna^[4, 6].

Esta informação revelou-se uma mais-valia porque ajuda o conservador-restaurador a fundamentar e validar a sua intervenção.

O conservador-restaurador tem atualmente ao seu dispor inúmeros produtos que pode usar como massa de preenchimento em pintura de cavalete. Foram testados vários, tradicionais e industriais, tendo-se comprovado a eficácia da tradicional cola de coelho com carbonato de cálcio indicada na bibliografia especializada^[7]. Devido à textura lisa das obras optou-se pelo nivelamento das massas antes da aplicação da cor. No que diz respeito à seleção do pincel, optou-se por pincéis de Marta *Kolinsky* por terem a capacidade de reter a água sem alteração da ponta do pincel^[8]. Com a forma e o tamanho certo, estes pincéis têm os pêlos macios, firmes e não deixam vestígios na superfície reintegrada, tornando-os na ferramenta adequada para a reintegração diferenciada empregue nas obras: a seleção cromática e o pontilhismo. Na reintegração discernível, a técnica mais empregue em Portugal, quer em pintura sobre madeira, quer sobre tela e outros suportes, resulta de uma “simbiose” entre o *tratteggio* e a seleção cromática. É executada através de traços curtos, justapostos e sobrepostos (*selezione cromatica*), normalmente verticais (*tratteggio*), com as cores misturadas na paleta sobre uma base opaca em sub-tom (*selezione cromatica*). No nosso estudo de caso utilizou-se a seleção cromática pelo facto dos traços se modelarem no sentido das pinceladas. Importa ainda referir que a técnica do pontilhismo empregue foi aplicada apenas numa obra, a *Cópia de Infanta*, por se enquadrar com a textura apresentada. Isto é, apesar da camada cromática ser lisa eram evidentes pontos originados pelo cruzamento da teia e da trama. O emprego de qualquer outra técnica de reintegração diferenciada ganharia protagonismo em relação à obra.

Em relação ao material colorante, optou-se por realizar a reintegração com aguarelas profissionais. Com base em estudos realizados anteriormente a este projeto^[9], foi possível perceber que as aguarelas têm melhores resultados de permanência de cor que os guaches. Também os

novos pigmentos orgânicos demonstraram ser mais estáveis, tendo-se dado preferência a estes. Por exemplo, em vez do pigmento Prússia (PB 27) foi utilizado o pigmento de ftalocianina (PB 15)^[10]. Da mesma forma, em situações em que era necessário utilizar a *Alizarin Crimson*, optou-se pela quinacridona (PR 206). Durante este processo foi introduzida uma nova forma de aguarela, os marcadores^[11]. Foram utilizados durante o processo de pontilhismo por conseguirem manter constante o fluxo da tinta. Esta característica permite manter os pontos com a mesma concentração de tinta e, como tal, com o mesmo matiz e saturação de cor.



Fig. 2 Esquerda: durante a reintegração cromática a aguarelas sem aplicação de verniz. Direita: após a reintegração cromática com aguarelas e o envernizamento. Liliana Carneira ©.

Para finalizar a reintegração, e após uma camada de envernizamento, utilizou-se a mesma resina do verniz, ureia-aldeído, misturada com pigmentos em pó. A escolha desta resina, quer como verniz, quer como aglutinante deve-se ao facto de ser um produto com estabilidade fotoquímica, com resistência à luz e reversível em solventes pouco polares^[12].

REFERÊNCIAS

- [1] BRANDI, Cesare – Teoria do Restauro. Amadora: Edições Orion, 2006.
- [2] BAILÃO, Ana; HENRIQUES, Frederico; CABRAL, Madalena; GONÇALVES, Alexandre – Primeiros passos de maturidade a caminho da reintegração cromática diferenciada em pintura de cavalete em Portugal. *Ge-conservación*, n.º 1 (2010), pp. 127-141.
- [3] EMILE-MÂLE, Gilberte – *Restauration des peintures de chevale*. Office du Livre: Friburgo, 1976, p.100.
- [4] BAILÃO, Ana; HENRIQUES, Frederico; MENDES, Susana; GONÇALVES, Alexandre – Estudo para a caracterização espacial e bidimensional das lacunas no processo de reintegração cromática da pintura *A Circuncisão do Menino Jesus*. *Ge-Conservación*. 10 (2016), pp. 06-19.

- [5] BAILÃO, Ana – O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete. ESC – estudos de conservação e restauro. Porto: Universidade Católica Portuguesa; Citar. Nº1, (2009), pp. 128-139, in <http://citar.artes.ucp.pt/ecr/>.
- [6] CARDEIRA, L., HENRIQUES, F., BAILÃO, A., GONÇALVES, A., CANDEIAS, A., & PEREIRA, F. (2017). Implementação de um sistema de documentação para o estudo técnico de pinturas académicas de Adriano de Sousa Lopes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). *Ge-Conservación*, 1(12), 159-171. Consultado de <http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/555>
- [7] FUSTER, Laura; CASTELL, María.; GUEROLA, Vicente – El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos. Valência: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
- [8] BAILÃO, Ana; SUSTIC, Sandra – Brushes for Retouching: How to Choose Them. *e_conservation magazine*. n.º24 (2012), pp. 136-147.
- [9] BAILÃO, Ana Maria dos Santos Bailão — Avaliação Colorimétrica da Alteração de Cor de Alguns Guaches e Aguarelas Utilizados na Reintegração Cromática de Bens Culturais. In CALVO, Ana; VIEIRA, Eduarda (Coord.) — Matrizes da Investigação em Conservação e Restauro I. Porto: UCP/CITAR, 2014.
- [10] BAILÃO, Ana; SAN ANDRÉS, Margarita; CALVO, Ana — Colorimetric analysis of two watercolours used in retouching. *IJCS — International Journal of Conservation Science* 5 (3) (2014) pp. 329-342. Disponível em: <http://www.ijcs.uaic.ro/public/IJCS-14-30-Bailao.pdf>.
- [11] L. Cardeira, A. Bailão, J. Linhares, S. Nascimento, F. Pereira, and A. Candeias, “Using watercolour markers in chromatic reintegration,” in 4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, RECH4, 2017.
- [12] LEONARD, Mark; WHITTEN, Jill; GAMBLIN, Robert; RIE, E. René de la – Development of a new material for inpainting. In ROY, Ashok; SMITH, Perry, ed. – Tradition and innovation: Advances to conservation (Contributions to the Melbourne Congress, 10-14 October). Londres: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), 2000, pp. 111 -113.

ISBN 978-989-8771-95-7



9 789898 771957 >