

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**AS PINTURAS MURAIS DESLOCADAS PELA**  
**Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais**  
**Proposta de roteiro**

Ana Isabel Afonso Pinto Ramalho Camilo

Dissertação

Mestrado em Museologia e Museografia

Dissertação orientada pela Prof. Doutora Alice Nogueira Alves

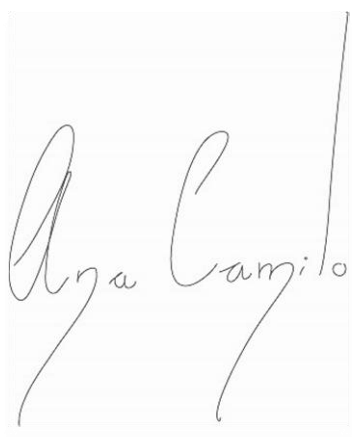
2019

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Ana Isabel Afonso Pinto Ramalho Camilo, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “As Pinturas Murais Deslocadas Pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Proposta de roteiro”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Ana Camilo

A handwritten signature in black ink on a light blue grid background. The signature reads "Ana Camilo" in a cursive script. The first name "Ana" is written with a large, flowing 'A' and a small 'n'. The last name "Camilo" is written with a large, sweeping 'C' and a long, vertical stroke for the 'l'.

Lisboa, 1 de fevereiro de 2019

## RESUMO

O presente trabalho, realizado no âmbito do Mestrado em Museologia e Museografia, tem como objeto de estudo as pinturas murais deslocadas pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a sua exposição, apresentando uma proposta final de roteiro de visita.

Neste âmbito, tem-se conhecimento de nove igrejas românicas intervencionadas no período compreendido entre os anos de 1932 e 1970, situadas nas regiões do Minho e de Trás-os-Montes, cujas pinturas foram destacadas pela DGEMN. Na maioria dos casos esta operação só foi realizada em alguns painéis, continuando as restantes pinturas no seu local original. Neste sentido, deu-se sempre primazia aos painéis que continham cenas figurativas, ignorando-se as cenas decorativas da composição.

Esta investigação está dividida neste trabalho em vários capítulos. Começa com uma breve introdução à DGEMN - a sua história, o seu enquadramento e a sua atuação, fundamental para a compreensão do trabalho feito e das metodologias utilizadas, bem como das motivações que levaram à opção de intervir em monumentos específicos em detrimento de outros. Em seguida apresentam-se as pinturas murais destacadas - a sua localização, o seu enquadramento histórico e artístico, as intervenções a que foram sujeitas aquando do seu destacamento e posteriormente, bem como o seu estado de conservação e localização atual.

Em seguida é abordada a questão do papel da pintura mural nas duas situações: no seu local de origem e em museus, no que diz respeito à sua função e à sua museologia; tentando perceber-se de que forma estas pinturas retiradas do local de origem podem ganhar uma nova linguagem e função sem, no entanto, perderem o seu carácter religioso, catequizador, devocional e decorativo.

No final deste trabalho será apresentada uma proposta de roteiro de visita para estas pinturas, que se encontram em museus e em igrejas de onde foram recolocadas em alguns casos.

Palavras-Chave: DGEMN; frescos; destacamento; exposição, visita.

## ABSTRACT

The present essay is created on behalf of a master's degree in Museology and Museography, whose main purpose is to study the mural paintings displaced by the Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (General Direction of National Buildings and Monuments), and their exhibition, by presenting a proposal for a final route for visits.

In this context, there is a knowledge of nine Romanic churches that were intervened in the period between 1932 and 1970, located in Minho and Trás-os-Montes, whose paintings were detached by DGEMN. In most cases, this operation was only performed on some panels, continuing the remaining paintings in their original location. So, the priority was always given to panels containing figurative scenes, ignoring the decorative scenes of the composition.

In this work, the investigation is divided in several chapters. It begins with a brief introduction to DGEMN - its history, surroundings and their performance, fundamental for the comprehension of the work done and the methodologies used, as well as the motivations that led to the option of intervening in specific monuments in detriment of others. Next, the detached mural paintings are presented – their location, their historical and artistic background, the interventions they were subjected to during their deployment and subsequently, as well as their state of conservation and current location.

It is then addressed the issue of the role of mural painting in both situations: in its place of origin and in museums, as regards its function and its museology by trying to understand how these paintings, that were taken from the place of origin, can gain a new language and function without, however, losing their religious, catechizer, devotional and decorative character.

At the end of this work, it will be presented a proposal for a visit to these paintings, which can be found in museums and in churches where they have been relocated in some cases.

Keywords: DGEMN; fresco; detachment; exhibition, visit.

## AGRADECIMENTOS

À Professora Alice Nogueira Alves, minha professora e orientadora, agradeço a disponibilidade e o encorajamento que me deu desde o início, a ajuda e força nos momentos mais complicados e a confiança no meu trabalho que foi fundamental para a boa finalização desta tese.

À Dra. Cláudia Pereira, da Direção-Geral do Património Cultural, agradeço a ajuda na pesquisa e na consulta dos processos de intervenção existentes e realizados pelo Instituto José de Figueiredo.

O meu obrigada à Dra. Michèle Portela pela disponibilidade na consulta dos processos, pela ajuda na procura e interpretação dos relatórios de restauro das pinturas destacadas, pelas conversas acerca das pinturas e das suas intervenções, pela disponibilidade em esclarecer as minhas dúvidas e por me acompanhar na pesquisa e na consulta dos referidos processos e relatórios.

Ao Museu Alberto Sampaio, nas pessoas da sua Diretora Dra. Isabel Fernandes, da Dra. Maria José Meireles e da Dra. Ana Luísa Folhadela, agradeço a disponibilidade e amabilidade com que me receberam quando consultei os arquivos sobre as pinturas murais destacadas que o museu alberga e visitei a reserva, bem como ao *staff* do próprio museu.

Ao Dr. André Morais, da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco, agradeço a sua disponibilidade na minha apressada e inesperada visita à igreja.

À Teresa Cabral o meu mais profundo agradecimento pela conversa que tivemos em que me descreveu não só as pinturas destacadas em que tinha trabalhado, mas também os processos utilizados nas intervenções. Toda essa informação me foi dada de forma detalhada, e com pequenos apontamentos de histórias curiosas que sem dúvida motivaram esta pesquisa e trabalho.

Ao Miguel Avellar, agradeço por me ter incutido métodos de trabalho sobretudo em obra, que considero terem sido e continuarem a ser fundamentais na minha vida profissional, e por me ter ensinado e ajudado a fomentar o meu fascínio pela pintura mural.

À Ana Sofia Lopes, agradeço a possibilidade de continuação do meu trabalho em conservação e restauro de pintura mural, o contacto com dezenas de pinturas murais, as horas de estrada e as aventuras, as provações e as conversas acerca deste tema.

Ao Miguel Félix, amigo e irmão, agradeço o acompanhamento do meu percurso profissional e pessoal, e a disponibilidade constante para mim.

À Cátia agradeço o apoio firme, na tese e na vida, estendendo-se este agradecimento à Ana, ao Romeu, à Andreia, ao David e aos meus amigos que não me deixam esmorecer.

Por fim, cabe-me agradecer à minha família, que me ensinou o valor do trabalho árduo, a saber de onde vim e para onde vou e por sempre me terem dado a possibilidade de voar consoante os ventos que me pareciam mais favoráveis.

Em memória do meu avô Malheiro,

# Índice

Introdução .....	11
1 A Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.....	15
1.1 Enquadramento e ações .....	15
1.2 Os casos do Museu da Catalunha e do Museu de Pisa.....	25
1.3 As pinturas destacadas pela DGEMN .....	31
1.3.1 Metodologia utilizada .....	36
1.3.2 Motivos para o seu destacamento .....	42
1.3.3 A ação do Instituto José de Figueiredo .....	46
1.3.4 O Núcleo do Museu Alberto Sampaio .....	50
1.4 O papel da pintura mural: <i>in loco</i> vs em museus .....	52
2 As pinturas murais destacadas.....	54
2.1 Igreja de S. Salvador de Bravães.....	56
2.2 Igreja de Fonte da Arcada.....	68
2.3 Igreja de S. Francisco de Guimarães .....	74
2.4 Igreja de Santa Cristina de Serzedelo.....	78
2.5 Igreja de S. Salvador de Travanca.....	82
2.6 Igreja de São Salvador de Freixo de Baixo .....	88
2.7 Igreja de S. João Baptista de Gatão .....	91
2.8 Igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco.....	97
2.9 Igreja de Nossa Senhora de Algosinho .....	103
3 Proposta de Roteiro .....	107
Conclusão .....	149
Bibliografia.....	154
Fontes Primárias:.....	154
Referências bibliográficas: .....	156

## Índice de imagens

Fig. 1 Frescos destacados de Seu d'Urgell.....	26
Fig. 2 Fresco destacado da Igreja de Quirze de Pedret.....	27
Fig. 3 Sinopia (pormenor).....	29
Fig. 4 Sinopia (pormenor).....	29
Fig. 5 Vista geral da sala.....	50
Fig. 6 Detalhe de uma pintura.....	51
Fig. 7 Mapa e localização das pinturas.....	54
Fig. 8 Vista geral da Igreja de S. Salvador de Bravães.....	56
Fig. 9 Composição na capela-mor.....	57
Fig. 10 S. Roque e vestígios dos motivos decorativos sobrepostos.....	60
Fig. 11 Deposição no túmulo.....	62
Fig. 12 Vista da nave a capela-mor antes da intervenção.....	64
Fig. 13 Fotografia de altares que cobrem os frescos.....	65
Fig. 14 Vista geral.....	68
Fig. 15 Interior – dois registos de arcadas na cabeceira.....	69
Fig. 16 S. Bento e S. Bernardo.....	70
Fig. 17 Marmoreados fingidos na parede da nave.....	71
Fig. 18 Vista geral.....	74
Fig. 19 Fragmento de pintura existente.....	75
Fig. 20 Fachada lateral.....	78
Fig. 21 Ilustração para a capa do boletim de 1961.....	80
Fig. 22 Vista geral da igreja.....	82
Fig. 23 Nossa Senhora do Leite, antes do destacamento.....	85
Fig. 24 Torre sineira e adro.....	88
Fig. 25 Adoração dos Reis Magos.....	89
Fig. 26 Vista geral.....	91
Fig. 27 Cristo crucificado.....	93
Fig. 28 Detalhe de um fresco.....	94
Fig. 29 Vista geral.....	97
Fig. 30 A Estigmatização de S. Francisco.....	99
Fig. 31 Vista geral.....	103
Fig. 32 Santa Catarina.....	104

## ABREVIATURAS

**DGEMN** – Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

**IJF** – Instituto José de Figueiredo

**MNAA** – Museu Nacional de Arte Antiga

**MNSR** – Museu Nacional Soares dos Reis

**MAS** – Museu Alberto Sampaio

**MRAS** – Museu Regional Alberto Sampaio

**LNEC** – Laboratório Nacional de Engenharia Civil

## Introdução

O presente trabalho, realizado no âmbito do Mestrado em Museologia e Museografia, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, tem como objeto de estudo as pinturas murais deslocadas pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) e a sua posterior exposição.

Importa começar por justificar o título da tese e a opção de se utilizar o termo deslocado e não a designação técnica de destacado. Como a maioria destas pinturas está em museus ou reservas, fora do seu contexto original, considera-se aqui que estão deslocadas da sua função e do seu enquadramento. O mesmo acontece com os espaços para as quais foram criadas, e que se vêem, assim, desnudados de parte integrante e fundamental à sua compreensão como um todo. Por outro lado, o facto de na exposição realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1959, a designação ter sido exatamente de Pinturas Deslocadas, influenciou a escolha deste título, por ter sido esta a primeira exposição com estes exemplares antes de existir, sequer, um programa expositivo ou objetivos concretos para estas pinturas.

No contexto do nosso trabalho serão abordadas as nove igrejas intervencionadas no período compreendido entre os anos de 1932 e 1970, cujas pinturas foram destacadas. Deve notar-se que, na maioria dos casos, esta operação só foi realizada em alguns painéis, continuando as restantes pinturas no seu local original.

Apesar de poderem existir mais intervenções de destacamento de pinturas murais realizadas pela DGEMN no referido período, como nem todas estão devidamente registadas e documentadas, não foram incluídas neste trabalho. Provavelmente por essa razão, existam ainda fragmentos de frescos cujo local de origem é desconhecido, não se sabendo se correspondem a pinturas das igrejas em que se realizaram as intervenções aqui referidas, ou se são de outras.

Noutros casos, as intervenções poderão ter sido realizadas pela DGEMN, mas com um carácter maioritariamente estético, no qual se pretendia dar ênfase à arquitetura primitiva e ao respetivo aparelho de pedra, através do

desentapamento de frestas, portas e arcarias originais. Nessas situações, pensa-se não existirem nem documentos nem fragmentos, encontrando-se os registos sobretudo nos boletins, referindo vagamente apenas rebocos, pelo que se desconhece se seriam ou não decorativos e pintados.

Todas as igrejas aqui estudadas se enquadram no estilo Românico e estão situadas em duas regiões no norte do país. No Minho: Mosteiro do Salvador (Travanca, Amarante), Igreja de Bravães (Ponte da Barca, Ponte de Lima), Igreja de São Francisco (Guimarães), Igreja Românica de Fonte da Arcada (Fonte da Arcada (Braga), Igreja de São João Baptista (Gatão, Amarante), Igreja do Salvador (Freixo de Baixo, Amarante) e Igreja de Santa Cristina de Serzedelo (Serzedelo, Guimarães). E em Trás-os-Montes: Igreja de Nossa Senhora da Azinheira (Outeiro Seco, Chaves) e Igreja do Algosinho (Algosinho, Mogadouro).

Sobre pinturas murais a fresco dos séculos XV e XVI, integradas em monumentos românicos, existem vários estudos e publicações. No nosso trabalho, chamamos a atenção para as teses de doutoramento de Luís Afonso (2009), Paula Bessa (2007) e Joaquim Caetano (2010), que se dedicaram ao estudo da pintura mural nestes períodos, datando e estabelecendo cotejos entre pinturas. Não poderemos também deixar de referir os artigos de Catarina Vilaça de Sousa acerca desta temática e as suas teses sobre pintura mural.

Também é essencial a consulta e referência aos *Boletins* publicados pela DGEMN, que são fontes essenciais para a compreensão das ações realizadas a da mentalidade da época, e através dos quais, se consegue descortinar muita informação sobre as intervenções nas igrejas e nas pinturas, bem como as motivações para o seu destacamento.

De igual forma, não se prescinde a consulta da documentação disponibilizada pela Biblioteca da Direção Geral do Património Cultural (DGPC), que contém os registos fotográficos e documentos logísticos acerca das igrejas e das intervenções abordadas, bem como relatórios das brigadas e das intervenções realizadas pelo Instituto José de Figueiredo (IJF).

Para uma melhor sistematização do resultado desta investigação, este trabalho encontra-se dividido em vários capítulos que, de seguida, serão sucintamente explicados.

O primeiro capítulo diz respeito à DGEMN, apresentando-se: a sua história e um breve enquadramento da sua atuação. Esta abordagem é fundamental para a compreensão das ações levadas a cabo e das metodologias utilizadas. Considera-se também imprescindível compreender as motivações que levaram à opção de se intervir em monumentos específicos em detrimento de outros, o que apenas é possível percebendo a época e o regime político então em vigor.

Numa contextualização internacional também é feita referência aos casos dos museus de Pisa e da Catalunha, pioneiros na exposição de pintura mural destacada, que dedicam espaços próprios às suas pinturas murais e nos quais são criados novos contextos para as pinturas, realizando-se a sua exposição como se de pintura de cavalete se tratasse. Noutros casos, mais específicos, criam-se réplicas do espaço original para se exporem as pinturas como estariam originalmente. Estes exemplos são, por isso, casos bastante interessantes de analisar, devido às diferentes abordagens expositivas possíveis em obras deste género.

Posteriormente, será abordado o IJF e a sua imprescindível ação, não só nas intervenções de conservação e restauro de pintura mural mas, também, relativamente a todo o trabalho de inventariação realizado que possibilitou uma maior noção dos exemplares que existem e da sua localização. É claro que o contexto do Património português mudou bastante desde então, mas este trabalho de base foi valiosíssimo para compreendermos o contexto nacional.

Por fim, será abordada a questão do papel da pintura mural: *in loco* e em museus, no que diz respeito à sua função e à museologia, tendo em consideração a forma como estas pinturas foram retiradas do local de origem e puderam ganhar uma nova linguagem sem, no entanto, perderem o seu carácter religioso, catequista e decorativo.

No segundo capítulo, dedicado às pinturas murais destacadas, são abordados a sua localização e o seu enquadramento histórico e artístico, através de uma breve descrição das igrejas onde estavam inseridas. Serão também descritas sumariamente as intervenções a que tanto as igrejas como as pinturas foram sujeitas no contexto do seu destacamento e posteriormente no Instituto José de Figueiredo. Será referida a sua localização atual, discriminando-se se estão expostas ou em reservas, e em que condições.

Ainda neste capítulo será realizada uma pequena contextualização do núcleo de pintura mural na exposição permanente do Museu Alberto Sampaio, e a sua importância no contexto nacional.

No final deste trabalho, é apresentada uma proposta de visita para estas pinturas, que se encontram em museus ou nas igrejas onde foram produzidas e para as quais voltaram mais tarde. Neste âmbito, é criado um roteiro que contempla a visita ao museu Alberto Sampaio e às nove igrejas aqui referidas. Esta opção prende-se ao facto de a visita a ambos os locais se mostrar imprescindível para a compreensão do seu contexto e função, e para se ter uma melhor noção destas igrejas que seriam, nalguns casos revestidas na sua totalidade com frescos. No roteiro proposto é realizado um enquadramento ao seu local de origem, os motivos para o seu destacamento, e as intervenções realizadas no decorrer dos tempos.

# 1 A Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

A Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais surge após várias remodelações orgânicas do Ministério do Comércio e Comunicações, sendo ditada pelo Decreto n.º 16:791, de 30 de abril de 1929.

Neste decreto pretende-se a centralização num só organismo de todas as intervenções realizadas pelo Estado em edifícios e monumentos nacionais. A atividade desta nova Direção-Geral prolongou-se durante algumas décadas e centralizou praticamente todas as obras realizadas nos monumentos nacionais por parte do Estado.

## 1.1 Enquadramento e ações

Para compreender a situação encontrada pela DGEMN na sua criação, torna-se necessário recuar um pouco na história e fazer um enquadramento do panorama geral no que diz respeito ao património e monumentos nacionais bem como da política seguida.

Cerca de um século volvido desde a extinção das ordens religiosas regulares e da conseqüente nacionalização do seu património, ocorrida no ano de 1834, e das alterações a nível de tutela a que o património esteve sujeito, o regime republicano lança as bases para a proteção do património e a promessa de alterações de fundo acerca das questões que lhe são inerentes. De facto, a 26 de maio de 1911 é assinado um Decreto que contempla serviços artísticos e arqueológicos e o ensino das artes. O património passa então a ser responsabilidade do Estado, que substitui a função dos antigos mecenas. Cerca de um mês antes, a 20 de abril de 1911 tinha sido publicada Lei da Separação do Estado das Igrejas, o que se traduziu na receção, por parte do Estado de um avultado número de edifícios de carácter religioso. Com base na intenção de descentralização, são criadas três circunscrições: Lisboa, Coimbra e Porto, funcionando em cada uma delas um Conselho de Arte e Arqueologia. Como

consequência, é extinto o Conselho de Monumentos Nacional (Neto, 2001, p. 94-95).

As leis acima descritas resultaram num célere e significativo aumento nos monumentos e edifícios que passaram a estar sob a tutela do Estado, tornando-se necessária a estipulação urgente de uma política e de diretrizes concretas do que se deveria fazer com o enorme e crescente espólio existente.

No entanto, apenas no decreto n.º 7038 de 17 de outubro de 1920 se prevê que, seja criado um organismo novo, no Ministério das Obras Públicas, com o estatuto de Administração-Geral, com o objetivo de realizar estudos e obras quer em edifícios, quer em monumentos nacionais. Previa-se ainda a constituição de um Conselho Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais. A nível técnico, este organismo era composto por uma equipa multidisciplinar e dele estava dependente a aprovação de qualquer obra realizada nos monumentos. Para a dita aprovação, deveria ser apresentado um projeto e o respetivo orçamento. No entanto, no caso de obras urgentes ou da ausência da apresentação do projeto, era permitida, a elaboração de um programa anual de trabalhos e uma estimativa dos gastos previstos (Neto, 2001, p. 96-97).

Posteriormente, verificaram-se alterações constantes a estes organismos, à sua legislação e às suas competências, bem como alguma indefinição quanto a funções de serviços e os seus objetivos, o que não se mostrou, de forma alguma, benéfico para o nosso património. De forma a contornar esta questão, em 1924 observa-se mais uma alteração na legislação: são centralizados no Ministério da Instrução todos os serviços respeitantes a monumentos e palácios nacionais (Neto, 2001, p. 98).

Em 1929, o executivo então chefiado pelo general José Vicente de Freitas, que detinha a pasta do Comércio e Comunicações, cria a DGEMN, como se viu.

Este decreto tem como principal objetivo a junção, num só organismo, do acompanhamento de obras em edifícios e monumentos por parte do Estado facilitando, assim o seu seguimento e a garantia da boa execução das mesmas. Como surge referido no próprio documento, este decreto nasce, da criação não

só de diretrizes definidas, mas também de normas que facilitem uma linha orientadora nos objetos a intervir. Neste decreto é também traçada a orgânica institucional que a DGEMN deverá seguir e a extinção de outros organismos dispersos que atuavam no património como, por exemplo, a Administração Geral das Obras de Edifícios Nacionais ou a Repartição dos Monumentos Nacionais, incluída na Direção Geral do Ensino Superior, Secundário e Artístico, do Ministério da Instrução Pública.

Abordado o panorama geral ao nível da legislação específica e mais significativa desta época quanto ao património, passa-se agora para o enquadramento da DGEMN e das suas ações no período que aqui se estuda, compreendido entre os anos de 1932 e de 1970.

Como consequência da revolução de 28 de maio de 1926, nos anos que se seguem, vive-se um período conturbado no que diz respeito à vida política. Não cabe aqui estudar essa questão, mas interessa referir que existe uma incerteza quanto ao modelo político e às diretrizes a seguir, verificando-se a existência de mudanças profundas e de base quer nas mentalidades quer nos objetivos a nível nacional.

É nesse contexto e fruto de um período de incertezas morais e políticas, que Oliveira Salazar (1889-1970), então ministro das Finanças é convidado a formar governo em julho de 1932.

Para uma melhor compreensão da sua doutrina, importa lembrar que foi membro do Centro Académico de Democracia Cristã e, posteriormente, do Centro Católico Português; e que é na sequência destas participações que, quase duas décadas antes de formar governo, começa a formular e desenvolver os três conceitos base que viriam a ser centrais na sua política: Deus, Pátria e Família (Neto, 2001, p. 140).

Neste sentido, a ação que Salazar pretende realizar relativamente à valorização dos monumentos e do património parece responder de forma perfeita ao mote lançado pela sua fórmula, resultando, por isso mesmo, em ações amplamente utilizadas como propaganda política. Convém referir que, no

caso do Minho, os monumentos escolhidos são, na sua maioria, igrejas, localizadas em zonas rurais, numa região que era, e se mantém, profundamente religiosa.

O Estado Novo tinha o grande objetivo de se impor na História de Portugal, pretendendo afirmar-se como um novo auge histórico e político. Pela sobrevalorização dos períodos áureos passados e pela história emblemática cunhada nos monumentos, testemunhos vivos de tais façanhas, Salazar pretendeu colocar-se a par com as épocas das grandes conquistas.

Com esse objetivo, Salazar leva a cabo, uma política de restauros nos anos 30, com base num modelo de recuperação financeira, que incidia sobre vários domínios da vida nacional. Esta política, que se mostrava contraditória, consolidava de forma simples, mas eficaz, os objetivos do desejo de progresso e criava a imagem então pretendida (Acciaiouli, 1991), mostrando a capacidade histórica do país se encontrar à frente do seu tempo.

A Duarte Pacheco, então Ministro das Obras Públicas e Comunicações, coube a tarefa de impulsionar a DGEMN a partir de 1932, no que concerne ao património construído, ficando o aproveitamento histórico a cargo da Presidência do Concelho. Neste enquadramento, é seguida uma política de transformações que vai ao encontro desse espírito de ideal nacional tão desejado e tão característico da época (Acciaiouli, 1991).

Sendo o papel da recente DGEMN fulcral na imagem de nação que se pretendia criar e, denotando-se uma certa aproximação às correntes europeias que envolviam o património naquela época, procurara-se formular as suas atuações com base na doutrina que melhor servia o propósito acima descrito de se criar um glorioso presente apoiado num ideal passado histórico.

Os critérios utilizados nas campanhas de restauro baseiam-se amplamente na tese de Viollet-le-Duc (1814-1879) (Neto, 2001, p. 40), em que se pretendia uma purificação dos monumentos e edifícios, mostrando-se um total desprezo por qualquer alteração realizada à obra primordial, culminando no dever de se apagar tudo o que não fosse original e se tivesse acrescentado posteriormente,

por se acreditar que tais elementos desvirtuavam a história e a pureza dos monumentos.

Segundo Maria João Neto, é por esta teoria, que se norteiam as intervenções realizadas pela DGEMN, que pretendem, à semelhança do que defendia o arquiteto francês, a procura da perfeição formal dos edifícios, independentemente da sua história, criando-se assim uma leitura nova e dando-se um subjetivo valor histórico ao objeto restaurado. Viollet-le-Duc sugeria ainda que os arquitetos restauradores se deviam colocar no papel do autor primitivo e terminar a obra arranjando soluções para o que achavam necessário, conforme este o teria feito. Assim sendo, acabavam por se imaginar ornatos, estruturas e soluções que não estavam originalmente contempladas, mas que se validavam em pressupostos positivistas com poucas bases científicas, caindo por vezes em criações completamente descontextualizadas e desfasadas relativamente aos projetos originais (Neto, 2001, p. 42-43).

Importa ressaltar que a política de restauro posta em prática pela DGEMN nesta época não esteve, de todo, isenta de debate. Foram vários os intelectuais que se pronunciaram contra as diretrizes seguidas, apesar de podermos observar simultaneamente, que grande parte das publicações acerca das intervenções seguem as ideias da unidade de estilo. Porém, a incapacidade geral, a nível nacional e internacional, de se absorver corretamente esta teoria, vai fazer com que se caia no erro de demolir ou remover elementos artísticos sem as adequadas sensibilidades estética e artística características e de que o próprio Viollet-le-Duc falava (Neto, 2001, p. 104-108).

De facto, apesar de resultar em debates e de várias vozes terem tomado posições críticas face à metodologia da DGEMN, não houve grandes repercussões na prática do restauro seguida por esta instituição, durante o período áureo do regime.

Ao longo deste período, na série de ações de restauro levadas a cabo pela DGEMN, começa a observar-se uma campanha estética que visa apagar, limpar, emendar ou criar arranjos arquitetónicos novos. A imponência do novo regime era demonstrada nesta nova estética, tendo como base os monumentos

nacionais (Acciaiuoli, 1991). Para sublinhar a mensagem história que se pretendia enaltecer, o edifício era restaurado de acordo com aquela que seria a sua versão no momento do acontecimento valorizado.

No âmbito deste trabalho, e para uma correta avaliação, torna-se necessário efetuar uma avaliação imparcial acerca desta época, evitando assim cair em juízos de valor que extrapolam o património e as intervenções, quando encarados como veículos de campanha propagandística.

Logo no primeiro *Boletim* publicado começam a formular-se as teorias do subjacentes a estas intervenções. Para tal, e como se verá no decurso deste trabalho, os boletins funcionam sobretudo como veículo para cimentar a política da época, pelo que se atribui a estas obras um carácter glorioso, fundamental e imprescindível para a sobrevivência dos monumentos e edifícios e da história do país.

Sempre com ideais modestos, mostra-se que o seu grande objetivo é voltar a dar ênfase ao património anteriormente descuidado, como se pode ler no seguinte excerto:

*Não se procura - deve ser supérfluo acentuá-lo - fazer uma obra de ostentação, mas somente de elucidação. Os monumentos que o Passado nos legou constituem, como se sabe, um dos mais preciosos quinhões da nossa herança de povo civilizador, de povo-guia; são, por assim dizer, páginas vivas da história da nacionalidade. [...]. As raras vozes que se erguiam para reclamar a sua conservação não achavam eco nos lugares onde deviam ser escutadas [...]. Assim, alguns edifícios monumentais, que o tempo havia de certo modo respeitado, muitas vezes foram vítimas daqueles que pretenderam defendê-los. (Boletim 1, 1935, p. 5-6)*

Este lema do Estado Novo, da referida elevação das épocas gloriosas, não se cingiu só aos Descobrimentos, mas também à formação da própria nação, à independência face a Castela, ou à delimitação de fronteiras, entre outros

aspectos. Pretendia-se assim criar uma narração fabulosa que desse ênfase à ideia de Nação.

Ao se comparar a estes períodos históricos, o Estado Novo, pretendia que estes símbolos de vitórias e conquistas fossem seus. Vivia-se quase uma utopia, com a apropriação de edifícios e monumentos de épocas que se consideravam gloriosas e sobre as quais o Estado se deveria apoiar e elevar novamente. Salazar vê nestes momentos o período de ouro e, por isso mesmo, volta a apoiar-se nesses marcos para elevar novamente a nação e o povo.

É claro que, para cumprir os seus objetivos, são utilizados estes edifícios, mas o cunho enfatizado, terá certamente sido mais o de Salazar do que o dos seus construtores e projetistas originais.

Em 1934 realiza-se o I Congresso da União Nacional, no Coliseu dos Recreios, que encerra as comemorações desse ano com uma exposição documental, ganhando um lado festivo com as paradas militares em frente ao palácio de Belém, os desfiles civis na Avenida, a missa na igreja de S. Domingos e a récita de gala no teatro S. Carlos. Essas comemorações dão-se na mesma altura em que Salazar chega à chefia do Governo. Começa então a observar-se uma tentativa de reescrever a história, de forma a mostrar a importante glória do regime vigente face aos anteriores (Acciaiouli, 1991, p. 9-11).

Para se compreender a importância dada ao património como mero veículo de consolidação do regime político vigente, é necessário conhecer as enormes campanhas e exposições realizadas em torno dos edifícios e monumentos nacionais.

Neste contexto, destaca-se a exposição do *Ano X da Revolução Nacional*, que deveria ilustrar as ações realizadas da década anterior, tendo como local de realização o Pavilhão do Parque Eduardo VII. Porém, como o edifício pré-existente não conferia a imponência pretendida, coube ao arquiteto Paulino Montês fazer um novo projeto. As diretrizes desta ocasião, completamente diferentes das anteriores, visavam alterar por completo o pavilhão concebido pelos irmãos Rebelo de Andrade, conferindo-lhe agora linhas clássicas, e

executar um projeto que abrangia todo o parque, e não apenas o edifício. No entanto, todas estas alterações foram construídas em materiais efémeros (Acciaioli, 1991, p. 14-16).

Esta exposição contou com três núcleos principais: a Revolução Nacional – núcleo central com outros dois laterais – as Finanças e os Distritos. A partir destes surgiam outros pequenos núcleos que foram agrupados de acordo com a afinidade dos fins desejados: Defesa Nacional, Educação e Negócios Estrangeiros; Corporações, Justiça e Saúde e Assistência; Colónias e Economia Nacional; Finanças; Comércio, Indústria e Agricultura; Obras Públicas, e outras duas salas dedicadas às regiões Norte e Sul (Acciaioli, 1991, p. 16-17).

Ressalva-se aqui a existência de um núcleo dedicado exclusivamente às Obras Públicas, onde se pretendia enaltecer as obras feitas até então, dando assim destaque às intervenções realizadas a nível do património.

Na campanha de restauros levada a cabo, a partir de 1932, pode observar-se que os esforços se concentram em Lisboa, nomeadamente no Museu Nacional de Arte Antiga. Estas obras ficaram concluídas a dezembro de 1939 (Acciaioli, 1991, p. 472), bem a tempo da comemoração do duplo centenário no ano seguinte.

Desde a sua formação, até ao início dos anos de 1970, a DGEMN teve o exclusivo das intervenções em pintura mural, passando depois essas funções a serem desempenhadas pelo IJF, cuja ação abordaremos em capítulo próprio.

No primeiro *Boletim* dedicado exclusivamente ao Fresco deparamo-nos, em jeito de conclusão e de introdução às ações levadas a cabo pela DGEMN no que diz respeito à pintura mural, a seguinte questão: «Quem poderia acudir eficaz e prontamente às migalhas remanescentes do rico cabedal artístico-arqueológico dos nossos frescos?» (Boletim 10, 1937, p. 20)

Quem poderia salvar este património outrora tão negligenciado e maltratado? Quem iria embarcar nessa cruzada de intervencionar esses exemplares tão descuidados até então? Estas perguntas retóricas, serviam à propaganda

política tão patente nestes boletins e a apresentação do trabalho levado a cabo, não só como louvável, mas também imprescindível.

Em seguida, o autor do *Boletim* faz uma descrição da gloriosa criação da DGEMN, por parte do Ministério das Obras Públicas e Comunicações, à formulação de uma orientação clara, e das diretrizes firmes e inabaláveis seguidas nos oito anos da sua existência.

No que diz respeito ao registo, com a publicação dos boletins pretendia-se divulgar os factos históricos a enaltecer, dispensando-se o estudo aprofundado e criterioso dos imóveis, quer do seu contexto histórico-artístico, quer dos trabalhos executados, resumidos apenas numa lista final de pontos.

De facto, a enumeração dos trabalhos era feita de forma sucinta e pouco detalhada, e por vezes até confusa. As imagens que pretendiam ilustrar o que teria sido realizado são, na sua generalidade vagas, pouco precisas e elucidativas. Também não existe nestes boletins qualquer referência a técnicas, procedimentos, ou produtos utilizados nas intervenções, nomeadamente nas ações de restauro.

Com a exceção dos autores dos textos que introduzem os monumentos nos boletins, todos os intervenientes das intervenções mantinham o anonimato sob o vulto, a sombra e a responsabilidade do serviço geral.

Na verdade, e como se tem vindo a falar, nem a intervenção nem os intervenientes acabavam por ser um ponto central da questão, mas sim a ênfase de um determinado momento histórico e, por isso, não eram necessários muitos detalhes, apenas uma divulgação geral acerca do trabalho realizado.

Por outro lado, também se observa que, em alguns boletins são descritos com algum detalhe os trabalhos realizados, consoante o seu objetivo.

Desta forma, é impossível dissociar a política seguida pelo Estado Novo das intervenções então realizadas. O profundo desejo de Salazar em se comparar a estas épocas históricas e gloriosas e a forma como dirige a sua campanha propagandística não deixa grande margem de manobra no que respeita à sua

eficiência. Estamos assim perante uma ação utópica, tentando aproximar o seu período de governo a outros que achou serem fulcrais e dignos de destaque no que concerne às vitórias, descobertas, conquistas e imposição do povo português, através da utilização destes testemunhos de pedra e argamassa.

No capítulo que se refere às pinturas destacadas, poderemos ver que, apesar do que é referido nos boletins, e do que se tentou proclamar, não existiu uma metodologia específica para estas intervenções. Tanto as intervenções como a escolha dos exemplares a intervencionar se mostra dúbia e sem critérios orientadores previamente estipulados. Feita a devida análise, o único critério seguido foi o da propaganda política, ou seja, qualquer monumento ou edifício capaz de servir como exemplo para o glorioso leque de ações que se pretendiam enaltecer deveria ser intervencionado.

Para contextualizar a ação do Estado Novo face ao que se realizou no mesmo período noutros locais da Europa, não podemos deixar de referir os casos do Museu da Catalunha e do Museu de Pisa, com abordagens e conceitos próprios, definidos bastante mais cedo daquilo que foi realizado em Portugal.

## 1.2 Os casos do Museu da Catalunha e do Museu de Pisa

Para uma correta análise deste tema no contexto português será sempre necessária a realização de um breve enquadramento do que estava a ser feito, na mesma época, em alguns locais europeus.

Apesar de atualmente os códigos éticos e deontológicos da área da conservação e restauro serem claros e muito específicos quanto ao destacamento de pintura mural e definirem em que circunstâncias tal é justificável, no século XX, as pinturas murais foram destacadas com mais frequência do que seria desejável e aconselhável (Rovira i Pons, 2014, p. 13-15).

É neste contexto que, um pouco por toda a Europa, verificamos a criação de núcleos museológicos para albergar as pinturas que teriam sido alvo de destacamento nesta altura. Como referido, estes núcleos correspondem geralmente a dois critérios de exposição: a recriação, à escala real dos espaços onde estas pinturas estavam originalmente ou a criação de uma sala «comum», onde estas pinturas são expostas como se de quadros se tratassem, dissociando-se assim a temática da sua materialidade.

Neste contexto, importa relevar o Museu de Arte da Catalunha, que se impõe como a mais antiga e importante instituição no âmbito das coleções de pintura mural românica destacadas. É a partir de 1907, pela mão da equipa orientada pelo arquiteto José Puig y Cadafalch (1867-1956), à qual pertenciam o jovem crítico e arqueólogo Mossén J. Gudiol (1872-1931) e o historiador J. Miret y Sans (1858-1919), que se começa a proceder ao estudo, à catalogação e à publicação sistemática dedicadas à pintura mural (Lasarte, 1967, p. 19).

Na sequência destes trabalhos de investigação e catalogação, e da colaboração com o Museu Diocesano em Seo d'Ugegell (ver fig. 1), foi possível incorporar os fragmentos das pinturas de Mur. Grande parte destas pinturas teriam sido, adquiridas em 1918, de forma sigilosa, por um grupo de financeiros e antiquários, que contrataram serviços de especialistas italianos para que estas fossem destacadas dos seus locais originais (ver anexo A, p. 6).



Fig. 1 Frescos destacados de Seu d'Urgell.  
©museunacional.cat

É de ressaltar que técnicos da Junta trabalhavam arduamente para a salvação destas pinturas, em conjunto com o pintor Vallhonrat (1874-1937), que tinha a missão de copiar as pinturas murais da colegiada de Santa Maria, e que denunciou a referida situação. Apesar disso, nesta ocasião o destacamento mostrou-se um fracasso, tendo sido esse o mote usado não só para impedir a continuação do processo mas, também, para justificar a aquisição dos conjuntos já vendidos.

Em 1931 o Palácio Nacional torna-se a sede do Museu de Arte da Catalunha. A urgência neste processo levou a que se sucedessem obras de adaptação para que o edifício fosse capaz de receber as coleções anteriormente albergadas no Palácio da Cidadela. Das várias aquisições feitas a partir de 1934, quando o Museu foi inaugurado, importa referir a realizada em 1950 que compreendeu o lote de pinturas murais de Sorpe que se encontravam depositadas desde 1929. Mais tarde, são adquiridas as pinturas murais de Marmellar (pré-românicas). Desta coleção já faziam parte os conjuntos de Tahull, Sorpe, Pedret (ver fig. 2), Burgal e Ginrstarre. (Lasarte, 1967, p. 20-26)



Fig. 2 Fresco destacado da Igreja de Quirze de Pedret.  
©museunacional.cat

A verdade é que, mesmo após a opção de destacamento de pintura, fosse esta legítima ou não, consoante os casos, continuavam a existir debates relativamente ao tratamento a seguir e aos suportes a utilizar.

E, no caso das pinturas do Museu da Catalunha, os suportes foram mudando e evoluindo ao longo dos tempos.

Também em Portugal sucedeu algo semelhante. No entanto, apesar das mudanças de suporte que serão descritas no decorrer deste trabalho, um dos mais utilizados foram placas de fibrocimento. Este material, apesar de parecer cumprir a função pretendida na altura, mais tarde, com a proibição do amianto, traduziu-se numa problemática relativamente ao que se deveria fazer. Apesar da remoção do amianto ser «obrigatória» a substituição deste suporte por um novo traria, inevitavelmente, mais danos irreversíveis a estas pinturas.

Estas questões levantaram-se em 2016. Após contactar várias empresas especializadas, que poderiam realizar o trabalho, optou-se por não intervir nas pinturas até se encontrar uma situação mais adequada. Convém também referir

que, face ao risco de se perderem quase por completo estas pinturas, também a nível monetário havia questões a considerar, dado os valores para a intervenção serem altíssimos.

Quanto ao Museu da Sinopia, em Pisa, o seu planeamento e respetiva construção teve como base o lamentável episódio ocorrido durante um bombardeamento na Segunda Guerra Mundial, em 1944 que resultou num incêndio no Camposanto, cujos claustros e outras paredes interiores se revestiam a pintura mural. A urgência em se encontrar uma solução levou ao destacamento dos frescos que não tinham ficado danificados para, desta forma, puderem ser salvos de tal malfadada sorte (Caleca et al, 1979, p. 9).

Depois da remoção, por técnica de *strappo* das camadas comprometidas, encontrou-se a camada da *sinopia*, ainda intacta (Caleca et al, 1979, p. 9).

Estes acontecimentos resultaram no compromisso da exposição do que era possível do *intonaco* no seu local original e, das *sinopias* num local não muito longe dali, em 1955.

Neste contexto, um antigo hospital, o edifício que hoje alberga o museu, foi alvo de profundas obras, que o adaptaram às novas funções de espaço expositivo e museológico, com um espaço capaz de albergar as *sinopias* (ver anexo B, p. 7), que abriu em 1975 (Caleca et al, 1979, p. 18-38).

Neste museu, verifica-se a exposição das *sinopias* (ver fig. 3 e 4) enquanto que o *intonaco*, que se pôde recuperar, continua em exposição no Camposanto. Indiscutivelmente, esta ação mostrou-se fundamental no que diz respeito à preservação e mostra de uma camada da pintura da qual raramente existe informação e, quando há, costuma surgir apenas em pequenos apontamentos, devido a lacunas nas camadas superiores da pintura.



Fig. 3 Sinopia (pormenor)  
© Opera della Primaziale Pisana

Apesar de, neste caso concreto, esta operação ter sido essencial, noutros locais é considerada como um extremismo ao se querer conhecer, sempre que possível (ou não) as *sinopias*, originando destacamentos consecutivos e compulsivos de pinturas que resultaram na possibilidade de se poderem as pinturas murais destacadas nos locais de origem, ao lado das suas *sinopias*.



Fig. 4 Sinopia (pormenor)  
© Opera della Primaziale Pisana

No caso português, em todos os casos estudados, o que motivou o destacamento de pinturas esteve mais relacionado com uma questão de gosto do que com a conservação propriamente dita.

Estes exemplos refletem que o destacamento de pintura mural foi amplamente utilizado durante o século XX, quando se observou uma valorização da pintura mural, essencialmente da concebida no período românico.

Desde esses tempos até aos dias de hoje, tem-se debatido esta prática e tentado contextualizar o melhor possível estas pinturas destacadas e deslocadas. Uma vez que a pintura mural, na sua definição, supõe sempre que o seu suporte é um muro, ao contrário do que se queria fazer crer em Portugal, ao removê-la está-se automaticamente a renunciar a uma das dimensões que lhe é vital.

### 1.3 As pinturas destacadas pela DGEMN

A contextualização político-social feita nos capítulos anteriores mostra-se essencial para uma melhor compreensão das intervenções levadas a cabo pela DGEMN e da sua metodologia própria.

Sob estes fatores, importa ressaltar novamente a ideologia política, focada no engrandecimento da pátria e da história, nomeadamente na fundação da nacionalidade, nos Descobrimentos e na Restauração. Todas as intervenções tinham um carácter profundamente político, o que se pode comprovar no seguinte excerto: «Uma nova atividade se desenvolveu então, à sombra do Estado, guiada pelo dever, engrandecida pelo culto da Arte e da Tradição, aquecida pela mais viva fé nacionalista» (Boletim 1, 1935, p. 7).

Posto isso, não será de estranhar que, tirando algumas exceções, os monumentos intervencionados que aqui se estudam se enquadrassem sobretudo no estilo Românico.

De facto, os critérios de seleção acerca dos monumentos a intervencionar, focavam-se mais nos valores históricos do que nos valores artísticos. Constituindo-se como aqueles que melhor serviam de exemplos à história e à glória, e funcionando como testemunhos vivos capazes de autenticar os feitos da Nação. O nosso românico rural parecia corresponder perfeitamente a esse critério uma vez que é, na sua maioria, uma recordação da consolidação e defesa das fronteiras nacionais (Neto, 2001, p. 144-146).

Foi esta a cruzada assumida pelo Estado Novo para se salvar o património que se julgava estar em risco:

*Ousadia é, sem dúvida, a empresa a que o Governo se dedicou a partir de 1926, primeiro pelo Ministério da Instrução Pública e depois de 1929 pelo então Ministério do Comércio e Comunicações, hoje Ministério das Obras Públicas e Comunicações, visando o restauro de todo o nosso Património Monumental. A obra realizada nos últimos anos é das que afirmam*

*que o País, sem deixar de acalentar os naturais anseios pelas conquistas da civilização moderna, voltou ao Passado no culto dos seus Monumentos, restaurando uns, conservando outros, dando, enfim, a todos a pureza da sua traça primitiva. A quase totalidade dos nossos Monumentos estava irreconhecível* (Boletim 1, 1935, p. 8).

A forma adotada em todos estes excertos é de extrema importância para se perceber a ousada campanha que o Estado Novo pretendia fazer valer, seguindo o ideal de todos os edifícios voltarem à sua traça primitiva - à sua forma mais pura. Considerava-se que as intervenções até então realizadas, apenas tinham servido para deturpar, empobrecer e inferiorizar tão nobres épocas.

Na consulta dos boletins podemos encontrar evidências de que a pintura mural, especialmente os frescos, se consideravam esquecidos e desprezados, também foram utilizadas como campanha propagandística.

[...] mostra que perdido o sentido da utilidade e interêsse das decorações parietais pictóricas, substituídas pelos revestimentos entalhados ou esmaltados, os frescos haviam caído no mais completo desprestígio. Acompanhavam na decadência a arquitectura medieval, menosprezada, deturpada ou mascarada, do século XVI em diante (Boletim 10, 1937, p. 18).

Interessava eliminar todos estes elementos que atuavam como foco de distração, sendo de notar que, curiosamente, quando alguns elementos pareciam de melhor qualidade, eram feitos diferentes arranjos, criando-se um arranjo cenográfico novo nas igrejas.

No entanto, a descrição do sucedido até ali enquadrava-se perfeitamente nos parâmetros das campanhas levadas a cabo pela DGEMN durante os anos da sua atuação, facilmente perceptíveis pelo estudo dos boletins e da informação existente. De facto, estas fontes transparecem uma ação focada em apagar a história recente, em deturpar e mascarar todo um período posterior e

relativamente próximo, e que parecia não servir os objetivos políticos e morais do Estado Novo.

*Deste modo, por todo o País, com o intuito (verdadeiro ou fingido) de servir a Religião e o Progresso, muitos foram os que disputaram ao Tempo, com ufania de benfeitores, o direito de destruir ou prejudicar alguns dos nossos mais belos monumentos. Já ia adiantada a faina demolidora quando a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais foi chamada a promover, metodizar, executar a necessária obra de defesa e restauração (Boletim 1, 1935, p. 7-8).*

*Outros, então, para reprovarem a orientação seguida, socorrem-se de opiniões, que reputam autorizadas, de sumidades que apresentam como os melhores arqueólogos e críticos de arte, tão nacionais como estrangeiros, só para poderem afirmar que determinado restauro foi feito à luz de um falso critério artístico e que em determinada obra de deixaram de seguir os preceitos técnicos mais convenientes (Boletim 1, 1935, p. 9).*

A classificação de imóveis e os processos de intervenções particularmente incidentes no românico na região norte, são justificados na influência que o minhoto Alfredo de Magalhães teve, enquanto ministro da Instrução do Governo da Ditadura (Neto, 2001, p. 102-103).

A par da divulgação feita pela publicação dos boletins, também a revista portuense *A Ilustração Moderna*, dirigida pelo fotógrafo Marques Abreu, serve de veículo propagandista. Nas suas páginas observa-se uma ação de sensibilização acerca da necessidade de defesa do património artístico da região Norte. Na segunda série da publicação, persiste a tentativa de se dinamizar e valorizar os monumentos românicos desta região, envolvendo os amantes da arte, os intelectuais, os políticos e os técnicos (Neto, 2001, p. 102-103).

No que à pintura mural diz respeito, a ação levada a cabo pela DGEMN é enaltecida sempre que possível, e os boletins revelam-na sempre como uma cruzada fundamental, quer para as pinturas destacadas, quer para as mais antigas que se encontravam sob estas, como é o caso das pinturas da Capela da Glória da Sé de Braga e das pinturas da Igreja de S. Salvador de Bravães, podendo ler-se a seu respeito no primeiro *Boletim* temático:

*Independentemente da acção restauradora, mas em consequência dela, foram desvendados dois conjuntos pictóricos notabilíssimos. Não se limitou, porém, a Direcção Geral a arquivar a existência desses documentos. Tratou de beneficiá-los e valorizá-los. Chegara para as pinturas murais antigas a hora redentora; após o ensaio de inventariação, surgia o trabalho delicadíssimo, da conservação (Boletim 10, 1937, p. 18).*

Frequentemente, os frescos são referidos como quadros nos boletins, pretendendo-se, desta forma, realçar o seu carácter móvel. Parece existir por parte dos técnicos a inabilidade (ou a rejeição) de se aceitar a pintura mural como património integrado, ou seja, que o suporte seja parte integrante da sua dimensão (Sousa, 2004, p. 32), e da especificidade da pintura mural no que concerne à sua produção relativamente ao espaço, à sua envolvente, às características do muro (seu suporte), às suas dimensões e escalas, às perspectivas e a todos os detalhes que só são possíveis assumindo a pintura mural como um todo e como parte integrante do espaço para o qual foi idealizada e realizada originalmente.

É esta relação simbiótica entre o muro e o reboco pintado, e entre os frescos e os espaços para os quais foram produzidos e idealizados, que os técnicos da DGEMN parecem rejeitar.

Outra problemática observada pende-se com o facto de apenas as cenas figurativas terem sido destacadas perdendo-se, irremediavelmente, todo o enquadramento com carácter decorativo usualmente existente neste tipo de pinturas (Bessa, 2008, p. 26).

Fosse pelo aparente critério estipulado ou apenas pelo gosto da época, quando se realizavam as intervenções de destacamento das pinturas, sempre se optou por remover exclusivamente as cenas figurativas, ignorando-se por completo os motivos decorativos que as compunham e que comumente as enquadravam.

Segundo Catarina Vilaça Sousa, na altura do seu estudo «*dos 29 exemplares destacados (pela DGEMN), 10 foram recolocados in situ, 5 estão em reserva do MRAS, outros 5 aguardam tratamento no IPCR e 9 não sobreviveram ou estão em paradeiro desconhecido*» (Sousa, 2004, p. 43).

### 1.3.1 Metodologia utilizada

Lorenzo Cecconi Principe (1863-1947), italiano, responsável pelo destacamento de pinturas na Catalunha, veio para o nosso país a pedido da DGEMN para proceder a algumas intervenções de destacamentos de frescos. Este facto surge-nos descrito em várias passagens dos boletins, bem como noutros documentos.

*[...] sabido que aos técnicos italianos, havia sido entregue o trabalho de reparação e transposição dos notabilíssimos frescos catalães, foi chamado a Portugal um especialista romano, que se desempenhou satisfatòriamente do serviço de que foi incumbido (Boletim 10, 1973, p. 22).*

Noutra passagem encontramos:

*[...] resolveu contratar um técnico italiano longamente exercitado no difícil trabalho de reparar, consolidar e transmudar, em caso de necessidade, os quadros de pintura mural tanta vez incluídos outrora, pelos nossos maiores, na decoração de certas construções antigas (Boletim 63, 1951, p. 11).*

No entanto, pouco se sabe sobre Lorenzo Cecconi Principe para além de que em 1918 estaria responsável pelo restauro dos frescos da Sacristia de San Giovanni, na Basílica da Santa Casa de Loreto, intervenção esta concluída em 1924 (Mazzoni, 2012).

Como era dispendiosa a permanência do técnico italiano em território português foi posto um «artista português» a estudar «os processos empregados na consolidação e extracção das pinturas murais» (Boletim 10, 1973, p. 22). Terá sido neste contexto que foram formados por Principe, José Ferreira da Costa e António Ferreira da Costa, dando seguimento a este processo de destacamentos. Entre os seus trabalhos contam-se, por exemplo, a Igreja de S. Salvador de Bravães e a Igreja de Gatão (Bessa, 2008, p. 27).

Deste modo, é expectável que se tenha conseguido «em breve tempo substituir com vantagem de material e de preço, a colaboração estrangeira» (Boletim 10, 1973, p. 22).

No *Boletim* respeitante à Igreja de Gatão pode verificar-se este facto:

*[...] esse estrangeiro, que realizou então, em Portugal, com o mais feliz êxito, diversas obras de tal natureza, não o fez sem deixar entre nós alguns discípulos de mérito e boa vontade, a quem puderam ser confiadas, após a sua retirada, numerosas operações daquela especialidade, sem excepção das de maior melindre* (Boletim 63, 1951, p. 11).

Acerca destas duas personalidades fulcrais para a tarefa e da ação levada a cabo na DGEMN, é interessante constatar que pouca ou nenhuma informação existe. Isto prova o pouco relevo dado aos técnicos que intervinham no nosso património. Até sobre a vinda de Cecconi Principe, e de toda a logística que deverá ter existido para as suas viagens e permanência no país, os registos são praticamente nulos.

No contexto dos procedimentos seguidos, Paula Bessa refere, que a técnica utilizada para o destacamento de pinturas em Portugal terá sido semelhante à usada na Catalunha e em Itália, bem como noutros países da Europa (Bessa, 2008, p. 28). Observando-se, desse modo, alguma uniformidade e comunicação entre técnicos pelo menos nos países mais próximos.

Partindo das formulações e linhas orientadoras para as intervenções publicadas no primeiro *Boletim* editado pela DGEMN, ali enumeradas pelo engenheiro Henrique Gomes da Silva, à data Diretor-geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, seguidamente pode afunilar-se para as questões da pintura mural que aqui se estudam.

*1) Importa restaurar e conservar, com verdadeira devoção patriótica, os nossos monumentos nacionais, de modo que quer como padrões imorredouros das glórias pátrias que a maioria deles atesta, quer como opulentos mananciais de beleza artística, eles*

*possam influir na educação das gerações futuras, no duplo e alevantado culto de religião da pátria e da arte;*

*2) O critério a presidir a essas delicadas obras de restauro não poderá desviar-se do seguido com assinalado êxito, nos últimos tempos, de modo a integrar-se o monumento na sua beleza primitiva expurgando-o de excrescências posteriores e reparando as mutilações sofridas, quer pela acção do tempo, quer por vandalismo dos homens;*

*3) Serão mantidas e reparadas as construções de valor artístico existentes, nitidamente definidas dentro de um estilo qualquer, embora se encontrem ligadas a monumentos de caracteres absolutamente opostos (Boletim 1, 1935, p. 18-19).*

Posteriormente, no décimo *Boletim*, datado de 1937, dedicado exclusivamente aos frescos:

*Duas modalidades se ofereceram à Direcção Geral quanto ao aproveitamento e conservação das pinturas murais que revestiam as paredes de alguns monumentos em restauração: ou limpá-los e fixá-los, ou destacá-los, tornando-os de complementos arquitectónicos em painéis móveis. Segundo os casos e as exigências da restauração, havia de proceder. Se era conveniente nuns, manter e pôr em evidência certas decorações parietais, noutros a única solução salvadora residia na transposição atrás indicada (Boletim 10, 1937, p. 22).*

Esta formulação acerca das possibilidades de intervenção em conjuntos murais, em que aparece a intensão de se tornarem estes frescos «complementos arquitectónicos» terá sido, efetivamente, a perspectiva tomada em grande parte das intervenções e consequentes destacamentos, como se verá mais à frente.

Conforme refere Catarina Vilaça, apesar destas linhas gerais, é de salientar a inexistência de um fio condutor nas políticas de conservação e restauro de pintura mural nas intervenções realizadas pela DGEMN, tendo em conta a forma

como a informação é apresentada e selecionada nos boletins (Sousa, 2004, p. 32-33).

Por outro lado, sabe-se que se realizaram frequentemente experiências de produtos nas intervenções levadas a cabo. É de referir que esta informação nos chega por testemunhos, bem como pela observação direta no contexto de intervenções posteriores realizadas em edifícios intervencionados pela DGEMN. Um desses testemunhos, revelado numa entrevista realizada por Catarina Vilaça de Sousa e Joaquim Caetano, ao pintor Abel de Moura, que descreve alguns dos produtos e processos utilizados, como por exemplo, a limpeza com água oxigenada ou a prática de injeções de gesso com cimento. É também ali feita referência a repintes, prática muito utilizada e recorrente nas ações de conservação e restauro da pintura mural, mostrando o entrevistado a sua oposição a este método (Sousa, 2004, p. 33).

Porém, esta prática tornava-se indispensável sob pena dos frescos removidos terem reduzida ou nenhuma leitura. Note-se que das complicadas operações de destacamento, ainda mais dificultadas pelo facto de usualmente se destacarem apenas as cenas figurativas, ignorando-se o resto da composição, resultavam muitos danos que nunca nos surgem descritos nos boletins. Apenas aparecem escamoteados como já existentes anteriormente à intervenção.

Face aos maus resultados da utilização de telas como suporte para frescos, também usadas pelo Instituto Central de Restauro de Roma na altura, é pela mão do pintor Abel de Moura que se começa a utilizar um novo e rígido suporte, inalterável face às condições climatéricas. Este suporte, composto por placas de *mazzonite* e recheio de *dufaylite*, começou então a ser aplicado em pinturas anteriormente destacadas, e nas intervencionadas pela primeira vez. A sua apresentação foi realizada por Abel de Moura em Lisboa, na 5ª Reunião Internacional do ICOM, em 1952, que o explicará catálogo da exposição dos frescos deslocados usando as seguintes palavras:

[...] *composto de dois elementos materiais de proveniências diferentes. O prensado «mazzonite», de fabrico italiano, e o favo*

*«Dufaylite» fabricado na Inglaterra. O primeiro é constituído por um aglomerado de madeira e amianto levado a uma elevada temperatura. As placas deste material inerte não empenam em condições normais e estão isentas da humidade e imunizadas contra o ataque do insecto. O segundo, é o favo de papel, impregnado de resina sintética, fabricado na Inglaterra. Preparado para resistir à água, ao insecto [...] incombustível [...] (Frescos deslocados, 1959, p. 12-14).*

Sobre este assunto vai congratular-se João Couto na apresentação que figura no catálogo da mesma exposição: «o Conservador Abel de Moura, que neste delicado assunto se especializou, teve oportunidade de apresentar um suporte rígido e leve que foi apreciado por uns, discutido por outros» e, nesta sequência, elogia também o trabalho da DGEMN que «tem feito excepcionais descobertas e procura a colaboração atenta da nossa oficina de restauro das pinturas» (Frescos deslocados, 1959, p. 10-11).

No destacamento de pinturas controlado pela DGEMN, podia optar-se por uma das seguintes modalidades: o concurso público ou o ajuste particular, conforme se pensasse ser mais vantajoso. É, nesse contexto que a partir dos anos de 1950, o pintor restaurador Abel de Moura passa a estar responsável por este tipo de intervenção, surgindo referido quer como especialista concorrente, quer como técnico do MNAA convidado (Sousa, 2004, p. 39).

Tendo em consideração essa colaboração, para esta exposição do MNAA foram fixados quatro frescos pelo processo sugerido pelo pintor restaurador, com recurso a colas à base de caseína. Nalguns casos existia ainda um pouco do suporte conservando-se assim, de certa forma a irregularidade característica da pintura mural. Porém, nessa altura dava-se prioridade ao uso da técnica do *strappo* e, por esse motivo, dos frescos destacados já só resistia a camada de carbonatação (cal e pigmentos) que ao serem colocados no novo suporte, perdiam toda e qualquer irregularidade do muro original (Frescos deslocados, 1959, p. 14).

Este processo, se por um lado implicava a anulação da irregularidade característica da pintura mural, por outro lado, e a nível de conservação, mostrava melhores resultados, evitando-se as alterações a que as argamassas e cal estariam sujeitas e que acabariam sempre por infligir danos às pinturas (Frescos deslocados, 1959, p. 15-16).

### 1.3.2 Motivos para o seu destacamento

Em todos os casos de estudo presentes neste trabalho podemos verificar que, conforme os registos existentes, as pinturas destacadas se situavam nas paredes fundeiras das capela-mor e estavam todas a servir de entaipamento a frestas primitivas. Segundo os princípios de intervenção que davam bastante mais importância e valor à arquitetura pré-existente do que aos elementos decorativos posteriores tentou-se, desse modo, desentaipar as frestas, destacando-se as pinturas, para se conseguir uma maior pureza estilística.

Ao consultar os boletins pode observar-se que, na grande maioria das obras realizadas e descritas, a grande preocupação se centrava no enaltecimento da arquitetura original, razão pela qual, frequentemente, foram removidas tanto as argamassas como os altares considerados de menor valor artístico, e que se procedeu de forma constante e sistemática ao desentaipamento e à criação de frestas, arcadas, portas entre outros elementos.

Este facto, não é completamente assumido nas descrições feitas, sendo sempre estas ações apresentadas como essenciais para salvar estes exemplares, outrora tão descurados que «difícilmente pode conceber-se o lamentável estado em que se encontravam essas relíquias preciosas, vandalizadas pela ignorância ou pelas mudanças de gosto» (Boletim 10, 1937, p. 18). Esta ideia remete-nos, constantemente, não para o objetivo de purificar a arquitetura, mas antes para a falsa ideia de quão importante seria a salvaguarda dos frescos.

Segundo Catarina Vilaça de Sousa (2004, p. 28), uma vez que a preocupação da DGEMN era sobretudo voltada para a componente estrutural, a presença das pinturas impedia a visibilidade do desejado material pétreo. Para secundarizar estes elementos decorativos, muitas vezes eram referidos como rebocos, ficando-se na dúvida se seriam ou não pintados.

Este enaltecimento do material pétreo não foi exclusivo desta época, podendo ser considerado como uma herança quase secular, o que explica este tipo de procedimento aqui, e noutros lugares da Europa.

Os paramentos pétreos de calcário ou granito, comuns aos edifícios em estudo, dispensavam o revestimento de proteção de regularização, devido às suas características físicas e estruturais, constituindo estruturas resistentes, de acabamento homogéneo. No entanto, sendo as juntas do aparelho em pedra zonas mais suscetíveis à entrada e à migração de água, usualmente estas zonas eram preenchidas com argamassas de grão fino, bastante coesas. Note-se que este tratamento de juntas poderia ser feito no interior e/ou no exterior. Porém, ao se observar no exterior, percebe-se que este elemento estrutural é fundamental para a adequada conservação do edifício, enquanto que, o que acontece no interior remete para questões apenas estéticas (Caetano, 2010, p. 41-42). Para tornar estas argamassas mais eficazes por vezes, além da areia, utilizavam-se outros elementos inertes, como o carvão ou as fibras de linho.

Como acima referido, neste tratamento de juntas interiores também se pode notar, em muitos casos, o cuidado estético da aplicação destas argamassas de modo a criar um relevo nas juntas, cuja dimensão varia de caso para caso, criando assim um maior enfoque para a estereotomia do aparelho de pedra. Esta era uma prática corrente nos séculos XV e XVI pelo que, frequentemente, encontramos os frescos realizados em cima destas juntas fingidas, ficando visível uma teia em relevo, existente debaixo da pintura (Caetano, 2010, p. 44).

É ainda de ressaltar que, apesar da decisão das pinturas serem destacadas para se enaltecer a questão arquitetónica, não existiu originalmente qualquer programa expositivo para elas. Ao contrário do que aconteceu na Catalunha e em Pisa, não houve o cuidado de se pensar num espaço museológico onde estas pinturas pudessem ser vistas e visitadas, que lhes permitiria manterem um pouco da sua função. De facto, apesar de referido na documentação consultada, não se verificou qualquer tentativa de se criar um espaço que albergasse estes exemplares durante muitos anos.

No *Boletim* n.º 10, de 1937, dedicado a esta temática, faz-se uma abordagem ao caso das pinturas murais deslocadas na Catalunha, notando-se que esse era um assunto largamente discutido entre críticos e historiadores de arte: «à primeira vista, com efeito, pareceu profanação a retirada das pinturas, dos

lugares onde secularmente se achavam encrustadas» (Boletim 10, 1937, p. 23). Apesar desta referência, que parece ser usada apenas como justificação para o destacamento das pinturas, não é evidente a existência de uma motivação para se criar um espaço semelhante ao mencionado para se albergarem as pinturas destacadas. Nesta publicação é também referido que no caso das intervenções nas pinturas ou no edifício, ou se as condições ambientais das igrejas pudessem resultar em danos para as pinturas «não se hesita em remove-las» (Boletim 10, 1937, p. 23).

A primeira atitude que encontrámos para resolver este problema, resultou na já referida exposição do MNAA, em 1959 que, apesar de temporária, resultou num catálogo que merece atenção por apresentar algumas formulações práticas e teóricas sobre as intervenções e a sua metodologia mas, também, a listagem de todas as obras expostas e as reproduções de algumas delas.

A consulta deste catálogo, acerca dos frescos deslocados, mostra a propaganda subjacente à sua remoção:

*Foi uma revelação a quantidade de pinturas descobertas nas Igrejas, especialmente nas do norte do país e ainda não terminou a colheita, pois todos os dias, nas superfícies das paredes, ocultas sob camadas de cal, aparecem novas e valiosas produções* (Frescos deslocados, 1959, p. 9).

Note-se nas palavras de João Couto que, se por um lado parecia existir um certo fascínio pela quantidade de pinturas existentes, por outro, o termo colheita parece deveras interessante no contexto dos destacamentos quase em série, ou compulsivos, realizados pela DGEMN. O termo compulsivo é amplamente usado por Catarina Vilaça nas suas publicações e é aqui aplicado por se considerar o que melhor caracteriza a ação levada a cabo pela DGEMN.

Convém entender que, quando se realizou esta exposição, mais de duas décadas passadas desde o início das intervenções de destacamento de pintura mural por parte da DGEMN, muitas das formulações e teorias já eram diferentes. No entanto, João Couto afirma no mesmo catálogo que:

*[...] se acelere a descoberta de todos estes elementos e que se preservem os existentes. Isto pode fazer-se conservando-os, beneficiados, nos locais para onde foram executados ou transformando-os pelos processos de que hoje dispomos para locais que revestem melhores condições [...]* (Frescos deslocados, 1959, p. 10-11).

Acautela, esta ideia de seguida, fazendo notar o progresso:

*[...] no levantamento e na deslocação dos frescos, mas convém não abusar e estudar a fundo os problemas que rodeiam cada pintura antes de se proceder aos trabalhos aconselháveis para sua remoção e conservação»* (Frescos deslocados, 1959, p. 10-11).

Em jeito de conclusão ou chamada de atenção confessa que «Já abusámos, nem sempre com felicidade, de certas práticas tentadoras, mas extremamente perigosas [...]» (Frescos deslocados, 1959, p. 10-11).

Importa também referir que o caminho feito no que diz respeito às pinturas e à ausência de um programa inicial para a sua exposição, levou a um longo e complexo percurso a nível da sua conservação e de tutela, visto que algumas destas pinturas acabaram por ficar nas reservas dos museus e outros espaços afins, durante bastante tempo. Veja-se o facto de ter sido apenas em 2014, que saiu do IJF a última pintura destacada completa, cuja proveniência se sabia corresponder à Igreja de S. João Baptista, de Gatão. As diligências no sentido da sua devolução foram iniciadas em 2004, demorando ainda este processo uma década.

Por outro lado, é importante ressaltar que, por mudanças consecutivas de instalações, existem vários fragmentos de pinturas murais dos quais se desconhece a sua proveniência ou a que composição pertenceriam.

### 1.3.3 A ação do Instituto José de Figueiredo

Como consequência do trabalho desenvolvido pela oficina de restauro instalada no edifício anexo ao MNAA, e das suas crescentes necessidades de funcionamento, é criado o Instituto José de Figueiredo, em 1967. Face ao elevado número de intervenções de conservação e restauro em património móvel e imóvel, a automatização desta oficina mostrava-se então, além de fundamental, imprescindível.

Neste contexto, são oficializadas várias oficinas, cada uma dedicada a uma área, passando as intervenções ao nível de pintura mural a ser coordenadas pela Oficina de Pintura Mural e, posteriormente, pela Divisão de Pintura Mural.

Teresa Cabral<sup>1</sup>, que dirigiu esta divisão até 1987, inspecionou nessa oficina mais de 800 exemplares de pintura mural.

As ações protagonizadas pelo IJF fora das oficinas ganham o nome de Brigadas Móveis que podiam ser de inspeção, intervenção ou fotográficas, e que foram fundamentais para a pintura mural em Portugal (Sousa, 2004, p. 41).

Fruto de outras épocas, a Teresa Cabral interessava não só a pintura mural mas, também, o contexto em que as igrejas estavam inseridas e as populações. Por essa razão, o seu louvável trabalho desenvolveu-se também num outro campo, tão importante e fundamental na altura como nos dias que correm: o de envolver as populações no trabalho feito, explicando os procedimentos a ser realizados, bem como o que é a pintura mural. Nesse processo, era essencial envolver as crianças e os jovens, considerados os adultos do futuro. Com esse objetivo, usualmente as crianças desenhavam no interior das igrejas. Anos mais tarde, esses registos tornaram-se importantes e auxiliaram a compreensão de

---

<sup>1</sup> Teresa Sarsfield Cabral, nasce no Porto a 1943. A 1961 ingressa na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, onde frequenta o curso de Pintura, que termina a 1966. A 1972 faz o Curso de Conservação e Restauro do ICCROM, em Roma. É após esta formação que dirige a Divisão de Pintura Mural do IJF. De salientar que Teresa Cabral foi responsável pelo ensino de Conservação e Restauro de Pintura Mural, sendo o seu contributo para esta área além de bastante notável, imprescindível. *In*: <https://www.teresacabralpintura.com/>

alterações e obras realizadas nas igrejas registando, por exemplo, pinturas que deixaram de existir e elementos modificados.

Ao longo das quase duas décadas em que esteve em frente da Divisão de pintura mural, sob a direção de Abel de Moura, num panorama nacional bem diferente daquele que conhecemos hoje relativamente a rede viária e facilidade nas deslocações, Teresa Cabral liderou uma equipa de técnicos aos quais devemos o mérito de terem realizado o levantamento da pintura mural existente no nosso país, incluindo a sua técnica e o estado de conservação de cada exemplar. Foi também pela sua mão que toda uma geração de conservadores-restauradores se especializou na área de pintura mural (Afonso, 2009, p. 34-35).

Como se pode notar pelo descrito no presente trabalho, nenhuma destas equipas (incluindo as da DGEMN) começou o trabalho do zero, observando-se uma evolução natural e a continuação do trabalho herdado das equipas anteriores.

Como é obvio e expectável na mudança das mentalidades, denota-se uma natural evolução no que concerne à conservação e restauro como uma disciplina; não se podendo negar que a evolução da tecnologia, os novos produtos e procedimentos têm sido uma constante nas últimas décadas, que em muito têm contribuído para a realização de intervenções cada vez mais corretas e menos invasivas.

A aceitação da pintura mural como uma área específica e concreta, que não se integra nem na pintura de cavalete, nem nos materiais pétreos, apesar de terem pontos em comum é, de certa forma uma conquista e uma exaltação necessária para se encarar de forma correta esta área e as suas especificidades.

Pode também constatar-se que toda esta evolução foi, é e será, alvo de crítica e debate constante relativamente ao caminho mais legítimo ou correto a percorrer, e que isso é fundamental para uma correta e consistente evolução.

Por esse motivo, um pouco por toda a Europa desenvolve-se o debate em torno de terminologias e apresentações. Veja-se o exemplo da questão das tabelas em museus, em que um autor defende não dever constar a informação

de pintura mural, mas a de pintura de origem mural (Rovira i Pons, 2014, p. 40); ou a utilização da expressão *homeless wall paintings*, introduzida por Paul M. Schwartzbaum, que se refere às pinturas sem teto e sem função, como durante muitos anos estes exemplares estiveram.

Ao estudar as intervenções levadas a cabo pela DGEMN observa-se que, efetivamente, a ausência de um programa de intervenção para a pintura mural se mostrou nefasto. Porém, ao se lerem os relatórios, e ao se conhecerem alguns templos em que ainda há registo fotográfico ou apenas testemunhos de pessoas locais, percebemos que poderá ter sido uma bênção ainda existirem estas pinturas, ou o que resta delas, uma vez que comumente se picavam os rebocos, o que, quando não se traduz na perda total das pinturas, significa sempre perdas geralmente irreversíveis.

Desta investigação, percebeu-se que o facto de se ter considerado que estas pinturas tinham bastante qualidade, permitiu que fossem destacadas e que chegassem aos nossos dias.

Pôde verificar-se ainda que, em muitos locais, se mantém a herança do gosto de ver a estereotomia da pedra em vez das pinturas que muitas vezes ainda subsistem fragmentadas nos muros.

Não será por isso de estranhar que, em muitos locais o primeiro impacto das populações ao saber que as pinturas murais das suas igrejas vão ser intervencionadas seja a desilusão que se torna ainda maior ao saberem que serão colocados rebocos nas superfícies parietais. Esta atitude acaba por ser ultrapassada lentamente, mas carece de tempo e disponibilidade para se explicar melhor o que é a pintura mural e o seu valor.

Por esse motivo, ainda se mostra essencial a explicação desta expressão artística que, tendo ganho bastante importância e destaque nas últimas décadas continua desconhecida para muitos. Apenas sensibilizando públicos para estas técnicas se pode estabelecer um verdadeiro plano de salvaguarda.

É nesse sentido que surge a proposta de um roteiro para estas pinturas e igrejas, com o objetivo de sensibilizar um maior número de pessoas para a

pintura mural e para a sua intervenção de conservação e restauro. Importa também diluir alguns mitos que ainda existem relativamente a ambos os pontos acima referidos, sendo o estudo destas pinturas, das igrejas e das ações levadas a cabo pela DGEMN importantes nesse sentido.

### 1.3.4 O Núcleo do Museu Alberto Sampaio

A fundação do Museu Alberto Sampaio (MAS), publicada no Decreto-Lei N.º 15209, de 17 de março de 1928, deu-se da necessidade de se criar um espaço museológico que tinha como principal função acolher o espólio artístico de várias igrejas e conventos que então estariam na posse do Estado.

Com esse objetivo, Alfredo Guimarães, delegado do Estado, é encarregue de acompanhar as obras e todo o processo de fundação do Museu, de se definirem e normalizarem os seus estatutos pelo Decreto-lei n.º 21514, de 26 de julho de 1932. Nesse mesmo ano é nomeado oficialmente Diretor do Museu.

No entanto, só em abril de 1977, ali chegaram as pinturas de *S. Bernardo e S. Bento*, provenientes de Fonte Arcada, e as de *Cristo Salvador, S. Sebastião* e a *Sagrada Família*, de Bravães, provenientes do MNAA. Pretendia-se uma aproximação das pinturas aos seus locais de origem.

Ainda assim, só em 2004 foi inaugurada a sala (ver fig. 5) onde se expõe oito dos dez frescos existentes no Museu, uma vez que dois deles estão em reserva (Ver Anexo C, p. 9-12).



Fig. 5 Vista geral da sala  
© Ana Camilo

Não se pretendendo neste trabalho relatar exaustivamente o estado de conservação destas pinturas fará sentido, no entanto, fazer alguns comentários a seu respeito.

Como referido anteriormente parte das pinturas foram colocadas em suporte de amianto, o que levantou questões há relativamente pouco tempo, tendo-se optado por não se retirar este material por não haver forma de o fazer com garantias de segurança para as pinturas.

Outra questão que também se tem vindo a referenciar em relação a este assunto, é que nem sempre os destacamentos terão sido tão seguros e terão corrido tão bem como se queria fazer crer. Este facto resultou, inevitavelmente, em danos nas pinturas.

Talvez por essa razão, se possa verificar que existem bastantes fissuras, zonas muito pouco niveladas, perdas enormes e repintes extensos que se tentaram atenuar.

Nos relatórios realizados pelas empresas que têm intervindo nestas pinturas, encontra-se a descrição de um tratamento sempre e sobretudo conservativo. Esta abordagem mostra-se a mais indicada porque, como se referiu, as pinturas têm sido bastante intervencionadas ao longo do tempo e qualquer ação mais profunda pode danificá-las irreversivelmente. Neste contexto, é ainda de ressaltar que as argamassas de grão mais grosso utilizadas poderão distrair um pouco os visitantes pois as pinturas, na sua maioria, têm um reboco original extremamente fino, o que resulta nalgum contraste (ver fig. 6).



Fig. 6 Detalhe de uma pintura  
© Ana Camilo

#### 1.4 O papel da pintura mural: *in loco* vs em museus

A pintura mural tem um carácter profundamente catequizador e educativo. Veja-se que, à época da construção das referidas igrejas, grande parte da população seria analfabeta e iletrada, razão pela qual era fundamental que existissem imagens que catequizessem os fiéis nos templos. A pintura mural assume esse papel, as suas representações funcionam nesse sentido, consoante a mensagem que se pretendesse passar.

Por essa razão, é importante analisar a pintura mural como uma expressão artística autónoma, assumindo a sua relação simbiótica com o suporte, como parte integrante da sua plasticidade. É impossível fazer uma correta interpretação de uma pintura mural, sem se fazer também uma contextualização do espaço em que esta se insere.

Apesar de seguir a referida vaga europeia de destacamento de pinturas, no caso português nunca se criou um verdadeiro programa museológico para as pinturas destacadas. Por essa razão, dado o seu carácter imóvel, estas não deveriam ser deslocadas do seu local de origem, sob pena de se perder a sua função, como acabou por acontecer.

Na impossibilidade de se criarem espaços museológicos semelhantes ao do museu da Catalunha ou de outros, onde se construíram verdadeiras réplicas dos espaços de onde os frescos tinham sido removidos, era necessário pensar em espaços capazes de albergar as pinturas, o que nunca chegou a acontecer sob a alçada da DGEMN.

Apesar disso, ainda se encontra alguma documentação sobre o depósito destas pinturas nos museus que as albergaram. Relativamente ao MNSR, podemos observar uma guia de entrada, com referência 1/1989, referindo que daquela remessa faziam parte cinco caixas contendo os frescos da Igreja de S. Salvador de Bravães, nomeadamente a *Deposição no túmulo*, o *Calvário* e o *Lava-pés*. Da mesma remessa também faziam parte dois frescos destacados da Igreja de Outeiro Seco: o *Padre Eterno* e a *Ressurreição*.

Estas pinturas passam a integrar, posteriormente, o núcleo de pintura mural do MAS.

Como estas pinturas já tinham sido destacadas há muito tempo pela DGEMN, tornou-se imprescindível a criação de um espaço com as especificidades e condições capazes de albergar a sua exposição. Pelos constrangimentos que na maioria dos casos o retorno destas pinturas ao seu local de origem causaria, foi importantíssimo a criação do núcleo expositivo de pintura mural no MAS.

Apesar disso, deve considerar-se a relação dos frescos com o seu local de origem. Essa ligação entre os muros e as pinturas que os vestiam deve manter-se e ser realizada, sempre que possível, para não se perder o contexto das pinturas e do espaço.

Nesse contexto, propõe-se a criação de um roteiro que possibilite a visita a ambos, passando a existir um documento com informações sucintas e explicativas do seu local de origem e do seu percurso até chegarem ao museu.

Uma vez que não conseguimos resposta por parte do MNSR (que já teve pinturas murais no seu espólio) abordaremos unicamente o núcleo de pintura mural do MAS.

Em ambos os casos, será feita uma abordagem à pintura mural, no que concerne à sua técnica, aos materiais e ao modo de execução, para uma mais fácil compreensão por parte dos visitantes.

## 2 As pinturas murais destacadas

As igrejas de que as pinturas murais foram destacadas localizam-se na região Norte do país, nomeadamente no Minho e em Trás-os-Montes.

Como referido, estes edifícios integram-se no estilo Românico e encontram-se, na sua maioria, em zonas rurais, fora dos grandes centros populacionais.

No mapa abaixo poderá ver-se a localização das igrejas (ver fig. 7): (1) Igreja de Bravães, Ponte da Barca, Ponte de Lima; (2) Igreja Românica de Fonte da Arcada, Fonte da Arcada, Braga; (3) Igreja de São Francisco, Guimarães; (4) Igreja de Santa Cristina de Serzedelo, Serzedelo, Guimarães; (5) Mosteiro do Salvador, Travanca, Amarante; (6) Igreja do Salvador, Freixo de Baixo, Amarante; (7) Igreja de São João Baptista, Gatão, Amarante; (8) Igreja de Nossa Senhora da Azinheira, Outeiro Seco, Chaves e (9) Igreja do Algosinho, Algosinho, Mogadouro.



Fig. 7 Mapa e localização das pinturas

Na maioria das vezes, estas igrejas estavam, relacionadas com ordens religiosas, com mosteiros ou implementadas em comunidades agrícolas, com exceção das Sés, ligadas ao poder político e religioso. Esse mesmo motivo, conferiu ao românico português características profundamente rurais.

Neste contexto, as principais características da arquitetura românica são marcadas pela sua robustez que se traduz num certo aspeto de fortificação, conferido pelas grossas paredes e pelos contrafortes salientes. Podem também salientar-se a utilização de pedra emparelhada, o recurso ao arco de volta perfeita e os relevos com funções didáticas e decorativas. Estas características verificavam-se tanto no interior como no exterior dos edifícios. É também de referir que estas igrejas eram frequentemente adornadas com pinturas a fresco que, muitas vezes faziam o papel de retábulos fingidos. Posteriormente, a colocação de altares e retábulos de talha dourada ocultou grande parte destas pinturas.

As características rurais das igrejas estudadas, refletem-se também na sua construção de dimensões consideravelmente pequenas, modestas, geralmente apenas com uma nave, com cabeceira em abside ou quadrangular e cobertura com emadeiramento e telhado de duas águas.

## 2.1 Igreja de S. Salvador de Bravães

A Igreja de S. Salvador de Bravães surge em dois boletins: no de 1937, dedicado aos frescos de um modo geral, e no de 1949, que lhe é exclusivamente direcionado.

A Igreja/Mosteiro de S. Salvador de Bravães (ver fig. 8) está localizada na freguesia de Bravães, no concelho de Ponte da Barca, distrito de Viana do Castelo. Esta igreja, de extrema importância no contexto português, assume-se como um dos exemplares românicos mais antigos do nosso país. Além disso, mantém grande parte das suas características originais, por ter sido pouco alterada ao longo dos séculos. Neste edifício sobressai a riqueza escultórica e iconográfica do seu portal axial.

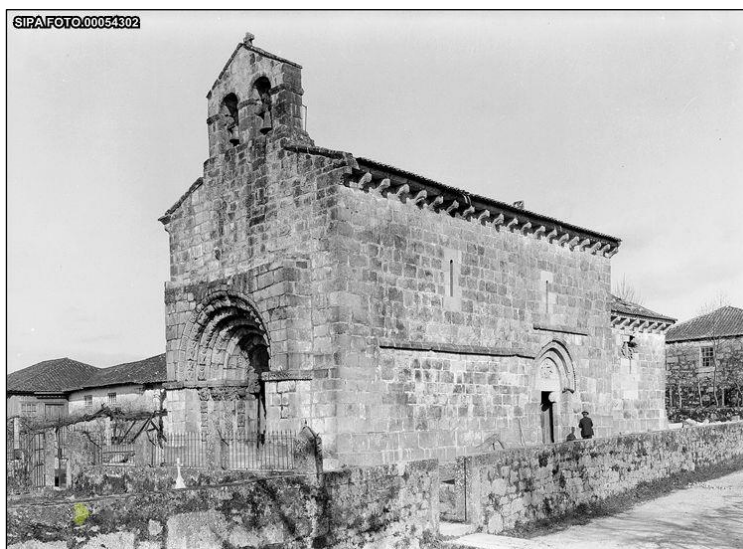


Fig. 8 Vista geral da Igreja de S. Salvador de Bravães  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175

Constituída por uma só nave, de maiores dimensões, e capela-mor, ambas retangulares e com teto de madeira, e de telhado de duas águas (Rodrigues, 2008, p. 29).

Das várias teorias existentes acerca da fundação do edifício, a primeira, que aponta para 1080, parece pouco provável e sem qualquer fundamento seguro. Outra das opções para a fundação do mosteiro, remete-nos para o ano de 1125. A análise estilística e os testemunhos arquitetónicos levam a que os

historiadores estejam mais de acordo com esta segunda datação (Boletim 49, 1947, p. 5-6).

O portal ocidental da igreja simboliza as portas do céu, e é um excelente exemplo da escultura do período românico em Portugal. Algumas das pedras existentes na atual construção são reutilizadas, sendo possível que fizessem parte de uma construção primitiva.

Outros elementos, como os frescos e a rosácea (ver anexo D, p. 13). são de uma época posterior podendo datar-se os frescos do século XVI e a rosácea de um momento posterior, por apresentar já características góticas (Almeida, 2001, p. 60-67).

Numa primeira fase, o mosteiro terá sido habitado por beneditinos, seguindo-se a sua ocupação por cónegos regrantes. A 12 de fevereiro de 1434 o mosteiro é reduzido a igreja paroquial (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175).

Nas fontes consultadas são debatidas várias possibilidades quanto à data de execução destas pinturas, levando o estudo e interpretação das inscrições existentes a que se centre a feitura dos frescos da primeira campanha na capela-mor e da segunda campanha na nave, em 1510 (Afonso, 2009, p. 166). Esta tese parece ser unânime aos historiadores que se têm ocupado do estudo da igreja e pinturas de S. Salvador de Bravães. As pinturas do tríptico fingido na capela-mor (ver fig. 9) serão do último quartel do século XV, tendo coberto a primitiva fresta. Já no século XVI terão sido feitas as últimas pinturas sobre as existentes na capela-mor e na da nave (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175).



Fig. 9 Composição na capela-mor  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175

Em 1639, é adossada à capela-mor uma capela particular, construída por um natural daquela terra. Mais tarde, em 1755, são adjudicados a um carpinteiro os trabalhos de ajuste dos telhados, das escadas de acesso ao coro e os forros do coro e da nave da igreja (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175).

*[...] através de todas estas vicissitudes – senão por sua influência – a Igreja de Bravães não deixou de sofrer, em várias épocas, como os demais edifícios congéneres de igual ou menor antiguidade, numerosos atentados daqueles mesmos a quem cumpria velar pela sua conservação. O mais antigo que se conhece foi o que determinou o entaipamento da elegante janela-fresta aberta primitivamente no fundo da capela-mor sobre o singelo altar que ali se construiu então (Boletim 49, 1947, p. 9-10).*

Esta citação mostra, mais uma vez, a recusa em se aceitarem as várias fases e alterações existentes nestes monumentos. O destaque dado à arquitetura e aos seus elementos torna-se tão importante que os técnicos parecem ser incapazes de ver o que se lhe sobrepõe:

*Desaparecida esta fresta por debaixo de um grosso reboco adequado ao intento, improvisou-se no centro da parede, com honras de retábulo uma composição pictórica em que sobressaía a imagem do orago da Igreja, o Salvador, de pé, com a mão esquerda sustentando o globo do mundo, e a direita elevada até à altura do seu largo resplendor, em um gesto de aviso ou bênção (Boletim 49, 1947, p. 10-11).*

Por certo, o grosso reboco, como é referido, serviria para executar os consideráveis frescos realizados nesta igreja. De facto, ao longo das descrições feitas, observa-se constantemente a já referida importância dada ao aparelho de pedra, fazendo-se a ponte entre as pinturas que cobrem a fresta e as que se encontram nas paredes da nave, «mas aí sem sacrifício ou menosprezo de quaisquer valores arquitectónicos» (Boletim 49, 1947, p. 10).

Relativamente à iconografia destas imagens, o *Boletim* refere:

*Uma dessas pinturas, que representava o martírio de S. Sebastião, foi colocada entre a coluna esquerda do arco triunfal e o ângulo ali formado pela parede da fachada Norte; outra, junto desta, mas fixada na parede lateral. Mostrava a imagem de S. Roque; e a restante, no lado oposto da Igreja e cuidadosamente simetrizada com a primeira [...], figurava a imagem da Virgem, de pé, com longa túnica roçagante e o Menino-Deus nos braços (Boletim 49, 1947, p. 10).*

Sobre a segunda campanha muralista realizada naquele templo:

*[...] todos aqueles quadros por terem sido julgados talvez imperfeitos e incapazes de suscitarem nos fiéis o sentimento de respeito, piedade e devoção, sempre necessário ao prestígio do culto; e, com afrontosa desestima pela obra dos antepassados, foi precisamente sobre esses quadrozinhos ingénuos que então se pintaram outros [...] (Boletim 49, 1947, p. 11).*

Cabe aqui repetir uma chamada de para a terminologia empregue ao que diz respeito à pintura mural, ora veja-se: foi colocada, fixada, quadros, quadrozinhos. Estes termos remetem para o carácter móvel que se queria associar à pintura mural nesta época e contexto.

Por essa razão, tornava-se fulcral para a campanha levada a cabo que estes conceitos fossem interiorizados por forma a que o destacamento das pinturas não parecesse uma ação grave e danosa para aqueles exemplares; acabando por se justificar o destacamento constante destas pinturas, usando esta desculpa.

O relevo que se dava à pintura figurativa face à decorativa (ver fig. 10) é bem conhecido e pode ser comprovado pelo seguinte testemunho «O restante (S. Roque), igualmente abrangido por aqueles trabalhos de expropriação, teve menor fortuna ainda; escondeu-o, como lousa de sepultura, uma pintura geométrica [...]» (Boletim 49, 1947, p. 11).

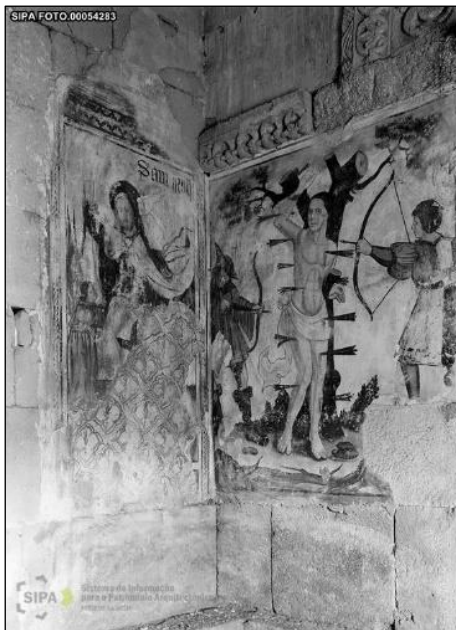


Fig. 10 S. Roque e vestígios dos motivos decorativos sobrepostos  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175

Estas notas permitem deslindar a presença tão forte do gosto como critério de intervenção e perceber como o desprezo por estas pinturas decorativas levou à perda irremediável de panos de parede geométricos bem como dos enquadramentos de painéis figurativos rematados por cenas meramente decorativas.

No que foi aqui descrito, encontra-se o mote para a intervenção levada a cabo pelos técnicos da DGEMN, focado primordialmente, e de forma expectável, na parede fundeira da capela-mor:

*[...] a modesta pintura existente não foi somente substituída; foi desprezada com crueldade e até vilipendiada, como indigna da devoção dos fiéis [...] não ganhou muito com a inovação, e a principal vítima de tão acumulados desacertos – a janela-fresta da capela-mor – continuou sepultada até os nossos dias no seu túmulo de argamassa (Boletim 49, 1947, p. 21).*

Neste caso, e de forma excecional quando comparado com as demais pinturas murais o relato acerca da intervenção é feito com algum cuidado e detalhe:

[...] o desentaipamento da artística janela-fresta da capela-mor, pertencendo ao número das obras que mais se recomendavam à atenção e à consciência dos restauradores, foi também a mais delicada e uma das mais difíceis. Para realizar esse trabalho de libertação, cumpria arrancar previamente todos os frescos (três) que a grande armação de madeira do moderno altar-mor havia ocultado. Mas essas pinturas, apesar de ocuparem ali um lugar que não lhes pertencia (pois fora usurpado com violência), tinham merecimento próprio na história [...] circunstância que impunha aos técnicos encarregados da restauração o dever de velarem pelo seu aproveitamento e possível integridade (Boletim 49, 1947, p. 23).

Quanto às restantes pinturas, como as representações de S. Sebastião e da Virgem:

[...] foram arrancados sem nenhuma lesão notável outros que os escondiam e figuravam também o mesmo santo mártir e o conhecido na iconografia cristã pelo nome de «sagrada família». Aqueles, os primitivos, ficaram no mesmo lugar onde os pintou [...] (Boletim 49, 1947, p. 23).

Por fim, e no que concerne a pintura que representava S. Roque, formula-se a hipótese de quem executou as outras pinturas não a ter julgado de boa qualidade, pelo que neste novo programa se tenham limitado a:

[...] escondê-la por debaixo de uma nova camada de argamassa pintada à maneira de tapeçaria – disfarce que durante as obras de restauração, agora realizadas, se proscreeu completamente, ficando portanto descoberta a imagem do Santo (Boletim 49, 1947, p. 23).

Como referido a DGEMN optou por destacar os frescos que correspondiam a uma campanha mais recente. Assim sendo, e após a remoção dos retábulos da capela-mor retiraram-se as seguintes cenas: o *Salvador* (camada sotoposta), o *Lava-pés*, a *Lamentação sobre o Cristo Morto* e a *Deposição no Túmulo* (ver

fig. 11), todas correspondentes a camadas sobrepostas. Da nave retiraram-se ainda as pinturas do *Martírio de S. Sebastião*, de *S. José* e a *Sagrada Família*. (Afonso, 2009, p. 158). Este conjunto encontra-se atualmente todo exposto no MAS.



Fig. 11 Deposição no túmulo  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175

Da documentação disponível sobre as obras que foram sendo realizadas ao longo dos anos em S. Salvador de Bravães, podem destacar-se os seguintes pontos para se obter uma visão geral da questão (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175):

- A demolição de vários edifícios construídos posteriormente, como o caso da capela particular existente, onde funcionava a sacristia, e a construção de um anexo maior (ver anexo D, p. 14-15);
- O desentaipamento da porta lateral Norte e a sua reconstrução completa, incluindo o tímpano encontrado durante as obras e as respetivas ombreiras e arquivoltas;

- O apeamento do coro e da escada de madeira que obstruía a nave, do campanário (ver anexo D, p. 15), construído posteriormente sobre a empena da fachada principal, bem como de todos os altares de madeira da nave e da capela-mor (ver anexo D, p. 16), por se acharem desadequados, e ainda o púlpito e a respetiva escada;
- A consolidação das paredes e dos alicerces, através de uma cinta de betão armado;
- A construção e a reposição da arquivolta da capela-mor;
- A limpeza e a reparação de todos os paramentos de cantaria das paredes interiores e exteriores e o refechamento de juntas;
- A consolidação e o restauro da rosácea;
- A reconstrução do primitivo pavimento da igreja com lajes de granito e rebaixamento do seu nível;
- A construção de diversas portas de madeira e de um sacrário;
- O desentaipamento e o restauro da fresta da capela-mor, através do destacamento dos frescos (ver anexo D, p. 16-19);
- A regularização do adro e a recomposição das paredes que o circundavam;
- A reparação do telhado que se apresentava em mau estado. Este processo foi realizado nos anos de 1948 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT: 00747518), de 1953 e de 1968);
- A mudança do cemitério em 1938.

Muitas destas alterações (ver fig. 12) foram fundamentadas através da realização de plantas e estudos, alguns dos quais chegaram até hoje nos processos técnicos, bem como na correspondência trocada. Por exemplo, sabe-se que no dia 20 de abril de 1937, é disponibilizada a verba de 20 000\$00 com o intuito de prosseguirem os trabalhos de retirada e restauro dos frescos. Neste documento também se refere que a obra deveria ficar concluída até ao dia 30 de novembro daquele ano (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00746924). Noutro documento, encontra-se uma proposta de «ajuste

particular» do tarefeiro José Ferreira da Costa, datada e assinada pelo próprio, que faria este serviço pelo preço acima mencionado (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00746926). A aprovação deste processo aparece noutro documento, datado de 29 de junho de 1937 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00746927).



Fig. 12 Vista da nave a capela-mor antes da intervenção  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175

Mesmo a própria logística dos boletins e o modo como se fazem as fotografias é devidamente tratada na correspondência e ofícios (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00746928/9; SIPA TXT.00747534).

Nesta fonte, encontram-se também alguns reparos no que toca à apresentação e à apropriação inadequada no espaço, por exemplo, o facto de se terem colocado altares a tapar as pinturas sem a devida autorização (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00747542/ TXT.00747547/ TXT.00747546/ TXT.0074745). Apesar de a correspondência datar dos anos de 1950, a apresentação da igreja não deveria ser, então, muito diferente daquela que se pode observar na fotografia abaixo (ver fig. 13), quase um século depois.



Fig. 13 Fotografia de altares que cobrem os frescos.  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175

Mais tarde, o IJF realizou várias brigadas móveis com o intuito de proteger estas pinturas. Neste contexto, em abril de 1973, pediu-se a deslocação de uma Brigada por se verificar o destacamento de suporte nos frescos. No dia 3 do mês seguinte, nova correspondência, remete para um grau demasiado elevado de humidade relativa na Igreja (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00747551). Após tomado o conhecimento deste facto, houve uma deslocação de uma Brigada à igreja, cuja ação se pode ler no respetivo relatório (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00747557).

Na descrição de uma Brigada realizada em 1977 pode ler-se que o tratamento anterior, realizado três anos antes tinha tido bons resultados e que o estado de conservação se mantinha igual. No entanto, apontava-se o aparecimento de fungos nas argamassas colocadas nessa intervenção. Neste documento também se pode ler que era grave a deterioração que se observava no granito no interior e no exterior da igreja. Faz-se, ainda, uma proposta de intervenção que visava: a limpeza, a consolidação e o levantamento de argamassas de um antigo restauro em pequenas lacunas (DGPC-BCM, JF 1/77).

Estas pinturas de Bravães, que se consideram notáveis em ambas as épocas, tanto a nível técnico como a nível artístico, têm vindo a ser alvo de vários estudos. Destaca-se o de Isabel Ribeiro que se encontra dividido em três fases. A primeira que consiste no estudo dos frescos do século XVI, incluindo os três destacados. A segunda centra-se no estudo dos frescos do século XIV, *in loco*, em dois frisos e em duas pinturas decorativas. Por fim, a terceira etapa teve como objetivo o tratamento dos dados obtidos (DGPC/BCM, L PM 21-96).

Da intervenção realizada pelo IJF nas pinturas destacadas resultou a importantíssima remoção de repintes feitos no contexto do destacamento das pinturas pela DGEMN. Este procedimento tornou possível a análise e datação correta destas pinturas. Por exemplo, dada a grande extensão dos repintes e das alterações que tinham sido realizadas nas datas inscritas em duas pinturas, as datas propostas para a realização dos frescos eram pouco precisas. Qualquer tentativa de cotejo com outras obras da mesma altura acabava por se basear mais nos repintes do que na pintura propriamente dita.

Entre 1973 e 1974 são várias as trocas de correspondência sobre estes frescos. Mais tarde, a 15 de junho de 1979, são disponibilizados 218 900\$00 referentes à empreitada de conservação para a sua preservação (parte desta quantia dirigiu-se também à Igreja Matriz de Ponte da Barca) (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00747561). Esta documentação mostra a persistência deste assunto ao longo dos anos.

De facto, num novo relatório datado de 1982, e assinado por Teresa Cabral (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00747562), atesta-se o bom resultado dos tratamentos anteriores feitos em 1974 e em 1977, chamando-se a atenção para o facto da ventilação do espaço ser um problema (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00747568).

Nesta ocasião, existindo a intenção de os frescos voltarem para a igreja, conclui-se que, mesmo com a melhoria da ventilação, a questão das infiltrações se mantinha, causada pelas lajes anteriormente colocadas, que fomentavam as infiltrações por capilaridade, e pela cobertura que deveria também ser

substituída (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002175, SIPA TXT.00747569). Só depois se poderia pensar no regresso dos frescos ao local.

Esta intenção acabou por nunca se realizar pelo que, e dada a proximidade do MAS à Igreja de Bravães, se propôs que estes frescos continuassem em depósito neste museu, onde estavam desde 18 de abril de 1977.

## 2.2 Igreja de Fonte da Arcada

A Igreja de Fonte da Arcada aparece referida no *Boletim* de 1961, cuja temática é exclusivamente a conservação de frescos.

Denominado por Igreja Paroquial de Fonte Arcada, ou Igreja de Nossa Senhora da Assunção, este edifício tem uma construção bastante semelhante à de igreja de Roriz, parecendo quase uma réplica desta (Santos, 1970, p. 51-52).

A sua construção datará, possivelmente do século XII, tendo sido bastante alterada. No entanto, ainda é possível considerar alguns elementos originais, como é o caso do portal principal, com arco de volta perfeita (ver anexo D, p. 20). Como nas restantes igrejas aqui estudadas, é pavimentada com lajes de granito e a sua cobertura é em madeira.

Apesar do mosteiro (ver fig. 14) ter sido criado em 1067, os elementos medievais deste edifício são posteriores. De facto, verifica-se facilmente que foi bastante modificado ao longo do tempo, sobretudo na zona da nave, e que a «unidade de estilo» implementada pela DGEMN implicou o destacamento e/ou destruição de grande parte dos frescos existentes na capela-mor. (Afonso, 2009, p. 334).

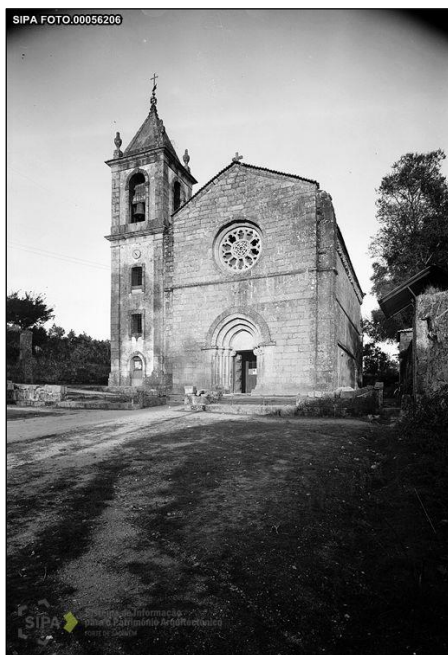


Fig. 14 Vista geral  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000287

Segundo a informação apurada, existiu aqui vida monástica até ao ano de 1455. Porém a decadência que levou à sua extinção já se vinha a acentuar desde o ano de 1437, quando deixaram de ali existir monges. Desde o século XV que era notória uma decadência das ordens religiosas tradicionais. Esse facto, com particular impacto em zonas rurais, ditaram o fim do mosteiro tornando-se, a sua igreja num templo paroquial (Afonso, 2009, p. 334-335).

Dez anos após o fim da vida monástica em Fonte da Arcada, a igreja passa a ser arcediagado, sob domínio direto do arcebispo de Braga, sendo nesta fase que se executaram as pinturas murais existentes na capela-mor, que datam do segundo quartel do século XVI (Afonso, 2009, p. 335).

Esta igreja destaca-se das suas contemporâneas de construção românica por ter uma disposição em cruz latina, apesar do seu transepto ser pouco saliente. Com duas naves, a sua estrutura é pouco comum porque tem uma arquitetura orgânica, que se adaptou aos afloramentos rochosos que a rodeiam (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000287).

Na capela-mor, podem considerar-se dois registos, formados por arcadas (ver fig. 15). No inferior, observam-se arcadas estreitas, mas esguias. No piso superior há arcadas, mais largas e com menor altura (ver anexo D, p. 21).



Fig. 15 Interior – dois registos de arcadas na cabeceira  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000287

Este cenário mostra-se bastante interessante para a realização de pintura mural, tendo os fresquistas que ali trabalharam conseguido tirar um notável partido da arquitetura.

Os elementos arquitetónicos serviram de moldura às figuras representadas, sendo distribuídas de modos diferentes nos dois registos: uma em cada espaço no inferior, e duas no superior (Afonso, 2009, p. 335-336).

Apesar de já nada restar destas pinturas na igreja, ainda existem registos fotográficos com vestígios das pinturas (ver anexo D, p. 22). Nas obras da DGEMN, sabe-se que foram destacados dois conjuntos: *S. Bento* e *S. Bernardo*, retirados do nível superior, e *S. Francisco* e *S. Domingos* do inferior. O primeiro conjunto encontra-se em exposição no MAS, em relativo bom estado de conservação, enquanto que o segundo permaneceu durante muitos anos no IJF, não se sabendo, neste momento, qual o seu paradeiro.

Os santos beneditinos representados, quase à escala natural, têm como único atributo o báculo abacial e envergam os tradicionais hábitos da ordem. Sob as cabeças de *S. Bento* e de *S. Bernardo* (ver fig. 16) encontram-se legendas com os seus respetivos nomes. Estas pinturas foram realizadas no edifício, enquanto templo paroquial. No entanto, estas representações estão de acordo com a ordem que o ocupou anteriormente. É de salientar que este painel se encontrava bastante repintado devido ao seu inadequado destacamento (Afonso, 2009, p. 336).



Fig. 16 S. Bento e S. Bernardo.  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000287

Os registos fotográficos existentes das pinturas ainda no seu local original, permitem, apesar do seu estado de conservação, denotar que estas pinturas são eruditas, e têm boa qualidade a nível formal e a nível técnico. Para anular um pouco a excessiva altura do registo inferior foi escolhida para a representação a posição frontal, com o rosto a três quartos e a colocação das figuras em peanhas perspectivadas (ver anexo D, p. 23).

No seu estudo, Luís Afonso remete a autoria destes frescos para o pintor Arnaus, que laborou em Portugal e que tem obras datadas noutras igrejas, compreendidas entre os anos de 1535 e 1549. A atribuição destas pinturas a este notável fresquista, é possível através do cotejo com outras obras suas conhecidas (Afonso, 2009, p. 338-339).

Também se deve denotar que parte da igreja foi decorada com interessantes marmoreados fingidos (ver fig. 17).



Fig. 17 Marmoreados fingidos na parede da nave.  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000287

A intervenção realizada pela DGEMN, foi faseada e ocorreu em vários anos. Resumidamente, as obras que se consideram mais importantes neste contexto foram as seguintes (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000287):

- O restauro e o destacamento dos frescos, realizados em 1942 (IHRU: DGEMN/DSID IPA. 00000287, SIPA TXT.00082779);
- A reconstrução de frestas, das colunas e dos capitéis de capela-mor, também em 1942 (ver anexo D, p. 23-24);
- O assentamento de portas de altar e a reparação das coberturas, em 1943;
- A remoção de estuques e do coro, e a reconstrução da rosácea em 1946;
- A reconstrução do telhado da nave em 1950, e em 1975 (ver anexo D, p. 24-25);
- A reparação do pavimento realizada em 1958 (ver anexo D, p. 25-26);
- O restauro de três frescos pelo IJF em 1962;
- O transporte de altares existentes e a sua arrecadação na igreja da Serra do Pilar em 1965;
- O assentamento de portas e vitrais, e o reajustamento do lajedo realizado em 1967, em 1975 e em 1977;
- A reparação geral da sacristia e a reconstrução de taburnos para a conclusão do pavimento da nave, em 1976;
- A reparação do teto da sacristia, em 1979;
- A reformulação do lajeado no exterior, dos rebocos da torre sineira e a remodelação da instalação elétrica, já em 1993.

Nos anos 1940, o tratamento dos frescos ficou a cargo do pintor António Ferreira da Costa, um dos discípulos de Cecconi Principe, datando a sua adjudicação do dia 6 de novembro de 1942, pelo valor de 10 000\$00 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000287, SIPA TXT.00082780).

Neste processo foram removidas as argamassas salientes nas juntas. Por falta de elementos descritivos não se sabe se estas argamassas seriam para destacar a estereotomia da pedra ou não. Note-se também que não existe referência ao destacamento dos frescos.

Outros procedimentos e registos acerca desta obra permitem ter uma melhor noção daquilo que foi realizado, por quem e a que preço. Veja-se, por exemplo,

a obra realizada a 1958 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000287, SIPA TXT.00082982), e o respetivo orçamento de 28 840\$00; ou o auto de vistoria e medição aos trabalhos, datado do ano de 1962 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000287, SIPA TXT.00083029/ TXT.00038030). Nesse mesmo ano os frescos vão para o IJF, para serem intervencionados.

## 2.3 Igreja de S. Francisco de Guimarães

O atual Convento de S. Francisco de Guimarães viu começada a sua construção no reinado de D. João I, mantendo a igreja muitas das suas características góticas. No entanto, e à semelhança da maioria dos edifícios aqui estudados, sofreu profundas alterações posteriormente (Afonso, 2009, p. 368).

Pela data de construção desta igreja, já se observa uma arquitetura bastante mais complexa do que a maioria das aqui referidas. A sua cabeceira é mais trabalhada e possui um transepto. A sua escala também é bastante significativa quando em comparação com outras. Por essa razão, é possível observar numa áreas da sua composição elementos românicos e noutras elementos góticos (ver fig. 18).



Fig. 18 Vista geral  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000305

Das obras feitas pela DGEMN, poucos registos parecem existir. Por essa razão, durante esta investigação apenas tivemos acesso aos registos fotográficos (ver anexo E, p. 26-28).

Daqui se pode perceber que, da grande parte das pinturas murais que decoravam a igreja deste convento hoje em dia, apenas alguns vestígios

subsistem. Um exemplo encontra-se por trás do altar-mor, na zona inferior, à esquerda, onde ainda existe um fragmento de pintura figurativa. Aqui se observa uma cena processional habitada por um monge de hábito branco, que segura um cirio com ambas as mãos, cuja chama se encontra fragmentada. Como fundo, foi pintado um paramento grená, ornado de elementos castanhos e de siena natural. Também atrás do altar-mor se verificam vestígios de outros frescos, adornando colunas e capiteis, e emoldurando os janelões em arco quebrado, bem como vestígios de frisos outrora cobertos com argamassa (ver fig. 19).



Fig. 19 Fragmento de pintura existente  
© Ana Camilo

Outra campanha mais recente, de pintura sobre pedra, pode encontrar-se na abóboda da capela-mor e atrás no altar-mor, contendo o seu centro um medalhão da ordem e, o restante espaço, elementos vegetalistas.

O destacamento dos frescos ter-se-á dado na década de 1960, apenas se conservando na igreja um painel onde surgem representados dois santos franciscanos: um santo bispo, mitrado, e outro santo com hábito mendicante e tonsura. Devem destacar-se as aureolas em relevo considerável, devido à sua espessura, característica muito pouco usual na pintura a fresco.

Após o destacamento a pintura acima referida ficou exposta no coro-alto da igreja, passando depois para uma das salas que fará parte do núcleo museológico que se está a preparar neste momento.

Pelos factos do seu destacamento ser uma operação sensível e complicada, e da informação por parte da DGEMN ser escassa, não se sabe ao certo o que aconteceu aos restantes painéis e se foi em sequência desta intervenção que a sua conservação na integra ficou comprometida (Afonso, 2009, p. 370).

Para além destes, existiriam outros três frescos, sitos na sala do capítulo do convento. Um deles, representando a *Degolação de S. João Baptista* (ver anexo E, p. 29), estava dividido em dois planos, cuja ligação se fazia recorrendo ao pavimento em perspetiva: no pátio de uma fortificação encontram-se ainda os dois carrascos junto ao corpo decepado de S. João Baptista, em segundo plano e no interior do paço, Salomé apresenta a Herodíade e a Herodes a cabeça degolada numa bandeja. No outro plano figuraria a imagem de vulto do orago da capela, encimado por dois anjos que abriam as cortinas em jeito de apresentação da cena. Por fim, existia ainda um fresco que abordava o *Batismo de Cristo* (Afonso, 2009, p. 371).

O paradeiro das duas últimas pinturas referidas é desconhecido, não se sabendo que destino terão tido. Quanto à *Degolação de S. João Baptista*, esta pintura foi destacada em 1940, por António Costa, e atualmente faz parte do espólio do MAS (Afonso, 2009, p. 371).

Os historiadores parecem concordar relativamente à sua datação e autoria, atribuindo as pinturas ao Mestre «Delirante», que terá trabalhado em Guimarães no primeiro quartel do século XVI (Afonso, 2009, p. 373).

A pintura de *Santo António e Bispo* (ver anexo E, p. 29), de dimensões 139x170 cm, foi intervencionada a 1970 (DGPC/BCM, nº XA/70) quando se verificou o destacamento do fresco. Umhas partes chegaram em *strappo*, e outras em *stacco*, tendo-se perdido grande parte da pintura no processo. Isto significa que nas zonas do fresco que foram retiradas pelo primeiro processo apenas existia a sua camada pictórica, enquanto que nas zonas destacadas por *stacco*, o segundo processo acima referido, a sua remoção incluiu as camadas do *intonaco* e do *arriccio*. Mais tarde, foi realizado um novo suporte, e a sua limpeza.

Ao longo dos tempos, este convento sofreu obras coordenadas pela DGEMN, entre as quais se destacam seguintes (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00000305):

- A consolidação de contrafortes e a substituição de cantarias danificadas, em 1947;
- A reparação de telhados, realizada em 1964;
- A substituição da cobertura da capela-mor em 1965;
- O restauro e a conservação da igreja; o desentaipamento de frestas, a substituição de cantarias danificadas, o assentamento de vitrais, a reconstrução das escadas por detrás do retábulo-mor e a limpeza e revisão dos telhados, desenvolvidos numa grande empreitada em 1967;
- A reparação do absidíolo norte em 1969;
- O levantamento do fresco da capela-mor e o desentaipamento da fresta e a reparação do absidíolo sul;
- O restauro do fresco *Santo António e Bispo*, realizado pelo IJF, em 1977.

## 2.4 Igreja de Santa Cristina de Serzedelo

A Igreja de Santa Cristina de Serzedelo surge no *Boletim* de 1959, que a descreve, bem como às intervenções levadas a cabo pela DGEMN, e no já referido *Boletim* de 1961, dedicado à conservação de frescos.

Situada no concelho de Guimarães, as opiniões acerca da fundação da igreja e do mosteiro de Santa Cristina de Serzedelo divergem, pensando uma corrente que a Ordem de S. Bento terá sido responsável pela sua fundação, enquanto que a outra atribui a sua fundação aos Cónegos Regulares de Santo Agostinho. Provavelmente, esta segunda corrente é a mais viável.

Apesar dos indícios existentes remontarem ao século XI e levarem os historiadores da arte a acreditar que nessa altura já ali estaria edificado um templo, o edifício existente parece apontar para uma construção inserida no românico tardio, correspondendo a meados do século XIII (Afonso, 2009, p. 705).

De facto, ao nível da construção, esta igreja enquadra-se nos edifícios desta época, sendo composta por nave e capela-mor. A sua cobertura é em madeira (ver fig. 20).

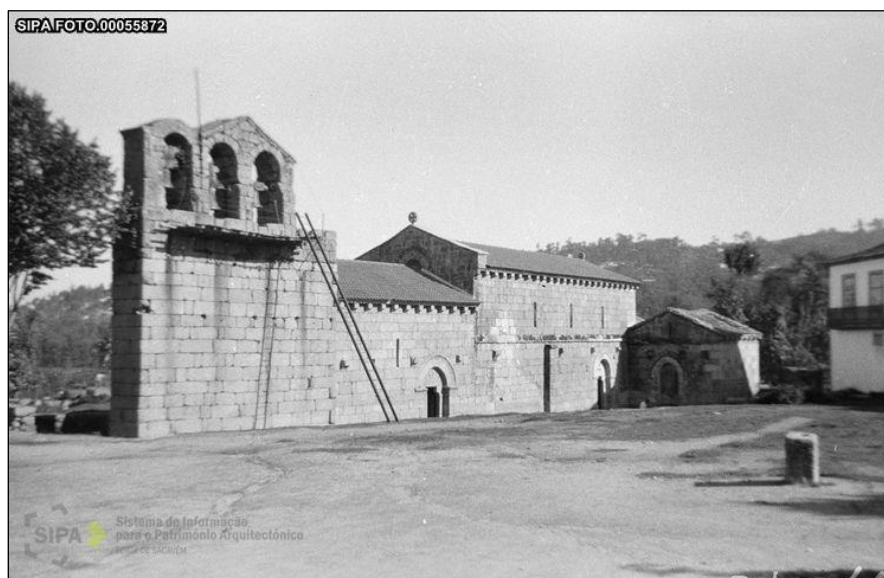


Fig. 20 Fachada lateral  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00001921

O edifício ainda mantém algumas dependências originais, nomeadamente o nártex, o campanário e a capela funerária convertida posteriormente em sacristia (Afonso, 2009, p. 705).

Nesta igreja, as decorações murais estão na sacristia, na capela-mor e também na nave. Devido ao facto de terem existido várias campanhas decorativas, encontram-se, quatro pinturas sobrepostas nalgumas zonas na nave (Afonso, 2009, p. 706).

De acordo com os livros de visitasões, a falta de dinheiro da fábrica durante o séc. XVIII, resultou em que a igreja se mantivesse no estado original sem as alterações propostas durante este período, como a abertura de frestas ou a elevação do piso. Apesar disso, esta falta de possibilidade de realização de obras levou a que, quando a igreja foi entregue à DGEMN, se pudessem observar graves danos na parede norte da capela-mor, devido à entrada de chuvas, facto descrito já durante o século XVIII (Boletim 96, 1959, p. 13).

Também neste caso pode consultar-se alguma documentação relativa ao processo de restauro dos frescos, sabendo-se que do orçamento total de 50 000\$00 apresentado em maio de 1949, estaria destinado ao arranque do fresco que entaipava a fresta a quantia de 5 500\$00 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00001921, SIPA TXT.00070428/ TXT.00070429), sendo os restantes frescos conservados no local.

Relativamente às pinturas, o programa seguido na capela-mor consistiu na representação da *Anunciação* e de *Santa Cristina* ao centro, encontrando-se representados *Santo Antão* e *São Martinho a Cavallo*, do lado do Evangelho e da Epístola, respetivamente (ver anexo F, p. 30).

De ambos os lados da *Anunciação* há painéis de grotescos em grisalha, sendo a cor dos fundos diferente. Ao redor de toda a composição observam-se estreitas faixas, também com grotescos sobre um fundo vermelho. É ainda de destacar no centro, sob a imagem da *Anunciação*, a representação do *Padre Eterno* (Afonso, 2009, p. 707-708).

No *Boletim* de 1961, em que se aborda esta igreja, é curioso observar que apenas se fez referência aos frescos da *Anunciação* e ao de *S. Martinho a Cavallo*, alegadamente por serem os que se encontravam em melhor estado de conservação. Porém, pode ver-se nos registos fotográficos que existiam bastantes vestígios de pintura não só na capela-mor, mas também na nave e na sacristia (Ver Anexo F, p. 31-33).

No *Boletim* (ver fig.21) refere-se que se optou pelo destacamento do fresco da *Anunciação*, para ser possível restituir à fresta a sua função primitiva (*Boletim* 106, 1961, p. 11), enaltecendo-se ainda a qualidade desta pintura, considerada uma das mais belas no núcleo de pinturas existentes no nosso país. No entanto, omite-se a informação de se ter procedido de igual forma ao destacamento do fresco de *Santa Cristina*.

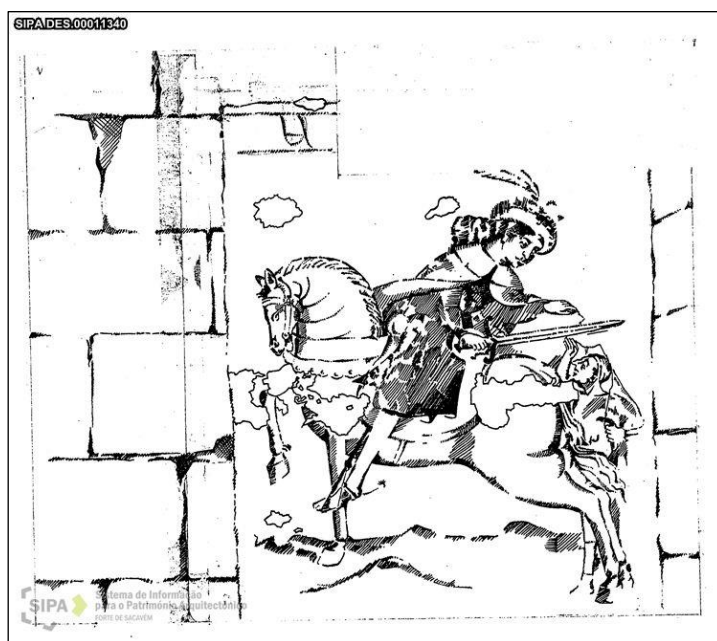


Fig. 21 Ilustração para a capa do boletim de 1961  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00001921

Assim se fica a saber que estes frescos se encontram em mau estado de conservação e que a ação do seu destacamento resultou em danos irreversíveis. Como era habitual e já foi aqui descrito, estes danos foram disfarçados com repintes (Afonso, 2009, p. 708).

A DGEMN levou a cabo várias obras entre 1941 e 1975, das quais se destacam as seguintes (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00001921):

- As obras de reparação dos estragos causados pelo ciclone de fevereiro de 1941;
- O apeamento e a reconstrução das armações apodrecidas dos telhados (ver anexo F, p. 34), a construção de frestais de betão armado para escoramento das paredes, a colocação de telha nacional dupla, o apeamento do coro, o entaipamento da porta de entrada e a demolição da escada exterior de acesso, realizados no período compreendido entre 1942 e 1943;
- O apeamento e a construção da parede norte da capela-mor, que ameaçava ruir;
- O apeamento dos altares da nave e da capela-mor, o restauro da fresta norte da capela-mor em substituição do janelão recentemente aberto;
- A demolição do alpendre da entrada lateral-sul da nave;
- O desentaipamento da fresta testeira da capela-mor, da nave e da sacristia;
- A reconstrução do pavimento da capela-mor e da sacristia em lajedo de cantaria e granito;
- O arranjo do pavimento em redor da igreja (ver anexo F, p. 35);
- A picagem de rebocos interiores (ver anexo F, p. 36);
- O arranque cuidadoso de diversas pinturas a fresco e consolidação de algumas que se julgou conveniente não remover;
- A reconstrução do altar-mor em cantaria de granito segundo vestígios encontrados;
- A abertura da primitiva ligação entre a capela-mor e a sacristia; a limpeza de juntas das cantarias interiores e o rebaixamento do adro, entre outras ações.

## 2.5 Igreja de S. Salvador de Travanca

A Igreja de S. Salvador de Travanca surge em dois dos boletins publicados pela DGEMN: no primeiro dedicado exclusivamente aos frescos, de 1937, e no que lhe é dedicado, em 1939.

A região do Tâmega e das terras de Basto, em que esta igreja se situa, ganham importância a partir do século XIII, sendo Amarante o principal centro populacional da zona. Deste modo, S. Salvador de Travanca destaca-se como um centro difusor do programa formal do românico cluniacense. Datada entre os séculos XI-XIII, esta igreja destaca-se como uma importante casa monástica, por apresentar três naves, uma característica mais comum às catedrais, sendo a central mais elevada (ver fig. 22).



Fig. 22 Vista geral da igreja  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00003954

A sua construção é em granito, muito comum a todas as igrejas no Norte do país, salientando-se neste conjunto edificado, sobretudo a torre alta e quadrangular, com funções de defesa e de refúgio, rematada por ameias e eirado saliente (ver anexo G, p. 37). A fachada, de maior largura que altura, enquadra-se nas proporções da construção da época. Os absidiolos redondos são mais baixos que a capela-mor, que já não é a primitiva (Santos, 1970, p. 31-32). A igreja não tem um transepto saliente, e as telhas são assentes num travejamento de madeira, comum a este tipo de construção, conforme já se abordou anteriormente.

Quanto às alterações realizadas no edifício, quando a DGEMN optou pela sua intervenção, «este velho templo era apenas [...] um grande corpo arquitectónico longamente martirizado pelos inimigos tradicionais dos nossos monumentos de outras eras: o tempo e os reformadores» (Boletim 15, 1939, p. 17).

Desta visão, chega-nos o testemunho dos boletins. No entanto, apesar da grande degradação e do abandono a que o mosteiro tinha estado sujeito, o facto da igreja ter sido a sede paroquial da freguesia, e de se ter mantido aberta ao culto, resultou na manutenção do seu estado de degradação. «[...] contudo, o perigo de uma derrocada geral era já antigo, e tanto se agravara nos últimos anos que nem uma viga da armação dos seus telhados se pôde aproveitar» (Boletim 15, 1939, p. 18). Refere-se também que a reconstrução dos telhados permitiu corrigir «um dos mais lamentáveis actos de insensatez dos reformadores do século XVIII; o que teve por fim simular em todos os tectos, com grande dispêndio de trabalho e de argamassa, aparatosas abóbadas de mármore branco» (Boletim 15, 1939, p. 18).

O trabalho da DGEMN não ficou por aí, mostrando-se também necessário agir nas paredes:

*[...] a actividade dos rebocadores não se limitou a aviltar a velha e bela matriz de Travanca com as suas cenográficas abobadilhas; dentro e fora, por toda a parte, a avassaladora cal desses vândalos inconscientes nada poupou; arcadas, pilares, capitéis, bases, ornamentos, paredes, tudo foi uniformemente empastado, encoberto, proscrito pela brocha ou pela trolha dos pedreiros* (Boletim 15, 1939, p. 18).

Um pouco como aconteceu noutros monumentos, retiraram os elementos que consideraram não se coadunar com a igreja, como foi o caso de cinco retábulos ali existentes. Apenas o que se encontrava no absidiolo do lado do evangelho foi aproveitado, adaptado e trasladado para a capela-mor. No entanto, refere-se no *Boletim* «não ter sido possível reconstruir, por falta de suficientes elementos de elucidação, a capela-mor primitiva» (Boletim 15, 1939,

p. 19). Como tal, e para não criar uma «obra de figurino arcaico e sem verdade estética» não restou à DGEMN outra opção que não a de respeitar a construção como estava, limitando-se os trabalhos à consolidação dos motivos ali existentes sob as espessas camadas de argamassa.

Aqui ficam novamente evidenciados os critérios éticos que a DGEMN tentava passar ao leitor, justificando as suas ações no património e fazendo-se valer de nobres critérios, apesar de os deturpar. Apesar de não se ter reconstruído a capela-mor por falta de elementos originais que o permitissem, evitando-se, a criação de um falso histórico, não se considera que mesmo a reconstrução da capela, a partir de elementos originais significaria, igualmente falsear a sua história.

No caso das pinturas murais, no absidiolo do lado do Evangelho, onde estava o fresco representando *Nossa Senhora do Leite* encontrava-se o altar aproveitado que foi «cautelosamente arrancado e depois entregue, para idónea conservação, ao Museu de Arte Antiga» (Boletim 15, 1939, p. 20).

Mais uma vez, o motivo para o seu destacamento foi comum à grande maioria dos outros: «[...] tinha-se inutilizado a fresta que primitivamente iluminava o recinto» (Boletim 15, 1939, p. 20), levando à sua remoção e possibilitando a reconstrução da fresta.

A terminologia empregue remete, novamente, para a mobilidade da pintura, recorrendo a expressões como «colocou» que inevitavelmente, se associa a algo móvel. Atente-se à informação da notória pintura ter sido colocada ao cuidado do MNAA, o que suscitaria ao leitor algum conforto por saber que a pintura estava a ser cuidada e conservada naquela instituição de referência.

A intervenção na igreja não ficou por aí. Depois de removida a pintura, abriu-se a antiga fresta e construiu-se um altar em cantaria «semelhante ao que ali devia ter existido outrora» (Boletim 15, 1939, p. 20). Procedeu-se de igual forma no absidiolo do lado da epístola.

Apesar de haver registos de que esta igreja tinha outros rebocos, como já se referiu neste trabalho, também neste caso, se desconhece se seriam ou não

pintados, o que também não é possível descortinar pelos registos fotográficos realizados pela DGEMN. Posteriormente, e lamentavelmente, os rebocos foram picados para dar visibilidade ao aparelho em pedra (Afonso, 2009, p. 781).

Na documentação existente, percebe-se que grande parte das obras realizadas nesta igreja tinham como objetivo a sua adaptação a casa paroquial. No entanto, como esta igreja estava em mau estado de conservação (ver anexo G, p. 38-39), grande parte dos processos administrativos são referentes a essa questão. São exceção os que falam nos trabalhos de Cecconi Principe, realizados pelo valor de 30 000\$00 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00003954, SIPA TXT.000895725/ TXT.00622427). Este valor pode ser considerado elevado, quando comparado com outras obras em que se procedeu ao destacamento de pinturas, por vezes com um maior número de painéis. Este facto deve-se à sua especificidade a nível técnico, por se tratar de uma superfície curva (ver fig. 23).



Fig. 23 Nossa Senhora do Leite, antes do destacamento  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00003954

Também neste caso, foi destacada apenas a cena figurativa, tendo-se ignorado toda a decoração que a emoldurava. Como seria de prever, o facto de

não se ter destacado o conjunto complicou bastante aquela tarefa, que já seria árdua naquele tipo de superfície (Afonso, 2009, p. 781).

Funcionando todas as representações como um todo, a transformação desta pintura mural num «quadro» resultou na perda irreversível da noção espacial que o pintor teria tentou conferir à composição. Toda a zona circundante ao trono onde a Virgem se encontra sentada, composta por baldaquinos tardo-góticos, no registo superior, e as paisagens em redor do trono foram, desta forma, negligenciados. O mesmo em diversos planos da composição existente, tendo também sido completamente apagado o pavimento, de ladrilhos escuros e claros intercalados (Afonso, 2009, p. 781-782).

Desta ação terão resultado, como acima referido, perdas enormes para a pintura, que se traduziram na necessidade de se recorrer a extensos repintes, que mais tarde se terão traduzido em grandes dificuldades para a recuperação desta pintura pelos técnicos do IJF.

De dimensões correspondentes a 139x83 cm, *Nossa Senhora do Leite* foi inicialmente fixada numa tela e engradada. Quando deu entrada no IJF estava assente sobre duas telas – uma mais grossa e outra mais fina. Na primeira, que se conseguiu remover, poderia ler-se a seguinte referência: MNAA 2034. Durante a intervenção de remoção desta tela, levantou-se a hipótese de ter sido usada caseína como aglutinante.

Sobre a tela mais fina encontravam-se muitos repintes o que tornava a sua remoção bastante arriscada. Por esse motivo, na altura optou-se por não remover a tela mais fina e por se assumirem os repintes. No entanto, apesar dessas opções, a intervenção trouxe alguns danos a esta pintura que neste momento não se encontra exposta.

Resumidamente, as ações levadas a cabo pela DGEMN neste monumento foram as seguintes (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00003954):

- A Reparação dos telhados. Esta obra foi realizada em 1958, 1959, 1963 e concluída em 1969;

- A demolição do inestético e enorme coro que ocupava metade das naves;
- A remoção de todo o revestimento em estuque branco que cobria os tetos da abside ao coro;
- A demolição da arcada de passagem do coro para a nave e da galeria e escada que a compunham;
- O restauro do coroamento da torre sineira conforme os elementos existentes e o desmonte e remoção de sete altares;
- O restauro de todas as frestas das naves e de duas na fachada principal;
- A construção de dois altares em cantaria nos absidiolos e o restauro da rosácea da empena posterior da nave cruzeira;
- A construção de um campanário para colocação dos sinos retirados da torre;
- A colocação de vitrais simples com armação de chumbo em todas as janelas e na rosácea.

## 2.6 Igreja de São Salvador de Freixo de Baixo

A Igreja de São Salvador de Freixo de Baixo é referida quer no *Boletim* de 1961, acerca da conservação de frescos, quer no de 1958, em que é descrita a igreja e as obras nela feitas.

Esta típica igreja românica, de uma só nave, tem o teto de madeira e a cabeceira reta, à qual foi adossada uma torre sineira robusta (Afonso, 2009, p. 346).

Em 1090 já existia a igreja neste local, cujo orago era São Salvador do Freixo, pertencendo o mosteiro à Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. Mais tarde, nos inícios do século XVI este mosteiro passou a estar integrado na Ordem de Cristo, da qual constituía uma importante comenda. Nesse mesmo século, em 1552, fica sob tutela do Mosteiro de S. Gonçalo de Amarante. (Afonso, 2009, p. 346).

Pensa-se que grande parte da sua estrutura tenha sido realizada no século XIII e que a torre sineira (ver fig. 24) corresponda a uma construção do século seguinte. A profunda campanha de restauro a que foi sujeita pela DGEMN entre os anos de 1957 e 1959, dificulta ainda mais a datação deste edifício (Afonso, 2009, p. 346).

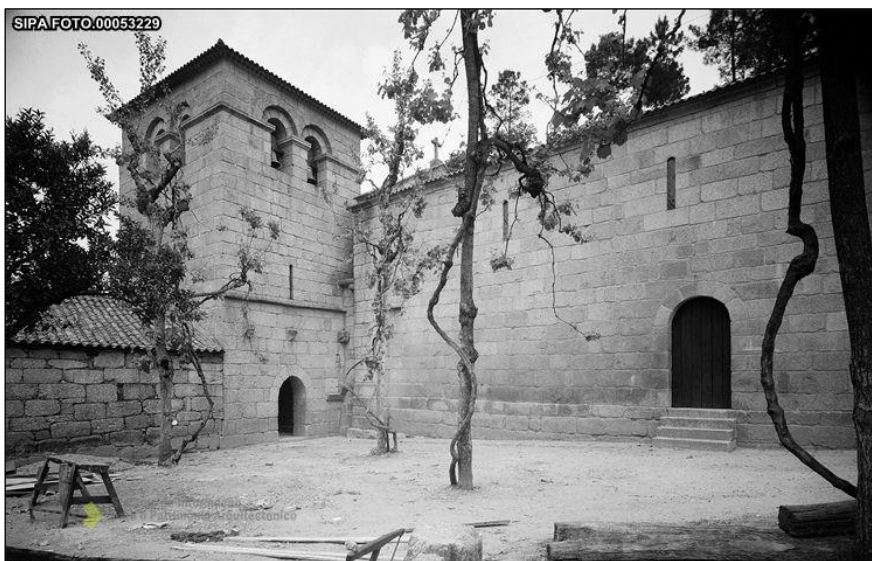


Fig. 24 Torre sineira e adro  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00004827

Nesta igreja conhece-se apenas uma pintura, uma representação da *Epifania/Adoração dos Reis Magos* (ver fig. 25), que se encontraria na parede norte da nave, tendo o seu destacamento sido feito no decorrer da intervenção acima referida.



Fig. 25 Adoração dos Reis Magos  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00004827

À esquerda podemos observar a Virgem sentada com o Menino ao colo. Atrás de si surge S. José e atrás deste uma vaca e um burro. Do lado direito da composição podemos observar os Reis Magos, Melchior, o mais idoso, é a primeira figura representada e surge ajoelhado em adoração ao Menino. Atrás de si, e mais à direita surgem as figuras de Gaspar e de Baltasar de pé. Na zona superior do painel, uma cena celeste na qual surge a representação da estrela que guiou os Reis Magos até Belém. A emoldurar a representação, estão duas linhas, vermelha e negra, das quais apenas existe um apontamento na zona superior do painel (Afonso, 2009, p. 347).

Feito o cotejo com outras pinturas desta zona, pensa-se que terá sido a oficina do Mestre de 1510 a responsável pela execução deste fresco. Esta

constatação é feita, não só pela comparação dos ornamentos, dos quais existe o registo fotográfico, mas que, infelizmente, não preencheram os requisitos necessários para serem destacado juntamente com a pintura, mas também, pela comparação do desenho dos seus rostos e da sua pintura propriamente dita (Afonso, 2009, p. 348).

As obras realizadas pela DGEMN foram profundas, existindo sobre estas apenas a informação que consta no *Boletim*. Analisando o estado de conservação da igreja antes das obras através de fotografias (ver anexo H, p. 40-41), pode ter-se uma melhor noção da extensão das obras então realizadas.

Em resumo, as intervenções realizadas nesta igreja centraram-se nas seguintes ações (Boletim 92, 1958, p. 32-33):

- Em arranjos no terreno com vista ao correto escoamento das águas pluviais e na execução de um dreno;
- A reconstrução da empena do arco triunfal e de parte da fachada norte;
- A consolidação com betão armado no coroamento das paredes da igreja e da torre;
- A demolição da sacristia e a sua reconstrução;
- A demolição do coro e dos edifícios adossados à torre;
- A reconstrução da cobertura;
- A execução de passeios em redor da igreja;
- O arranjo do púlpito e do altar-mor.

Pelos registos encontrados no arquivo do IJF, sabe-se que a Brigada de pintura mural se deslocou a esta igreja em 1977. No relatório pode ler-se que o fresco *Adoração dos Reis Magos*, que tinha sido deslocado em 1958, altura em que foi realizado um novo suporte sem alterar a primitiva fixação à tela.

Em 1985 o fresco destacado é emoldurado, voltando cinco anos mais tarde para a igreja.

No *Boletim* de 1961, apenas está uma referência de que esta composição, apesar de erudita, é de execução um pouco grosseira, apesar do fresco ser considerado arrojado devido às suas dimensões (Boletim 106, 1961, p. 12).

## 2.7 Igreja de S. João Baptista de Gatão

A Igreja de S. João Baptista de Gatão surge no *Boletim* de 1937 acerca de frescos, e no de 1951, que lhe é dedicado.

A sua construção data do século XIII apesar de a nível estrutural, à semelhança de outras igrejas rurais, serem de notar algumas características não só góticas, mas também de outros estilos posteriores (ver fig. 26). Este facto pode observar-se, por exemplo, no alongamento da nave para tornar possível a construção do nártex e do coro-alto (Afonso, 2009, p. 351).

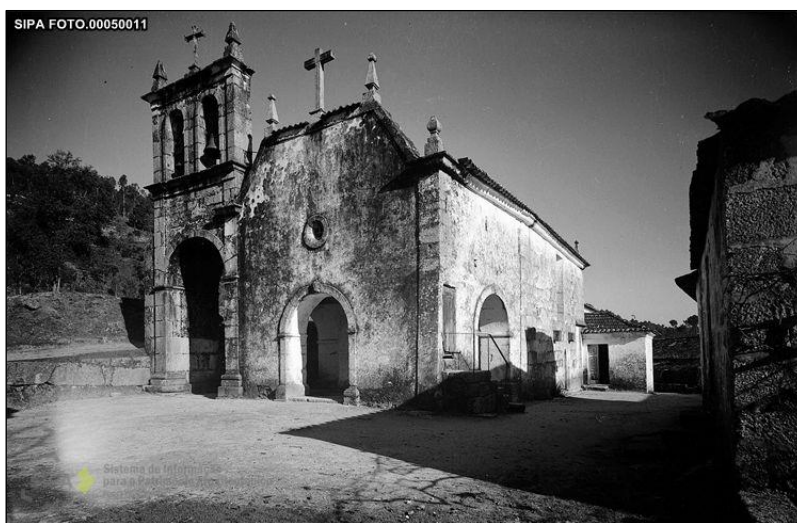


Fig. 26 Vista geral  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00001084

Os frescos desta igreja foram executados na parede testeira da nave (ver anexo I, p. 42), onde se encontram dois conjuntos murais, correspondendo o do lado do Evangelho a uma *Coroação da Virgem com o Menino*. No lado da Epístola estão representados três santos: *Santa Luzia*, *S. Sebastião* e *Santa Catarina*. Neste conjunto as figuras aparecem representadas frontalmente, no interior de uma estrutura arquitetónica com uma cúpula com cobertura em escama, que lhes serve como nicho (Afonso, 2009, p. 351).

Estes frescos são mencionados no *Boletim* como «Um dos maiores títulos de nobreza da Igreja de Gatão», aparecendo também a seguinte referência:

[...] pela coleção de frescos que adornam, interiormente, algumas das suas paredes. Sem poderem considerar-se obras de

artistas de génio ou modelos preciosos de concepção, desenho e colorido, todos têm, todavia, honroso lugar entre as numerosas pinturas murais que foram “reveladas” e incorporadas no nosso património artístico desde que, em data quase recente - há cerca de 30 anos- se intentou no salvamento dos que jaziam, desconhecidos ou menosprezados, em muitos dos nossos monumentos religiosos» (Boletim 63, 1951, p. 9).

Note-se, na frase acima, a referência à incorporação dos frescos no património arquitetónico, remetendo mais uma vez, para a pintura mural como algo móvel e não imóvel ou integrado. Nestas descrições o leitor é constantemente levado a ver os frescos como quadros, passíveis de serem mudados e colocados onde lhe aprouver.

Dos seis quadros referidos no *Boletim*, três estavam na parede fundeira da capela-mor, figurando do lado da Epístola, a representação de *Santo António* ostentando na mão esquerda a flor-de-lis e segurando o Menino sobre um livro, com a direita. Do lado do Evangelho encontramos uma imagem de *Cristo a Caminho do Calvário*. No pano central destas duas imagens, e sobre a fresta axial da capela-mor, encontrava-se o orago da Igreja, *S. João Baptista*, que foi destacado pela DGEMN. Este tipo de composição, comum em representações nas capela-mor, funcionava como um retábulo fingido (Afonso, 2009, p. 352-353).

No *Boletim*, respondendo novamente à problemática do que se deve salvar, se a fresta, a pintura, ou ambas, é dado como exemplo o trabalho realizado em S. Salvador de Bravães, em que foi possível salvar o fresco e a fresta, sem que a intervenção se mostrasse danosa para nenhum dos elementos a evidenciar.

Esta dicotomia é existente e sempre presente no decorrer de todas as intervenções deste género: «Em verdade, conservar o quadro no lugar onde foi encontrado equivaleria a sancionar a deformação do edifício primitivo, tão arbitrariamente decretada pelos reformadores medievais» (Boletim 63, 1951, p. 10). De ânimo leve se tinham ali realizado os frescos no passado, mas não seria com essa leveza que esta complexa ação iria ser levada a cabo pela DGEMN

que, manifestamente, não iria sacrificar uma fresta primitiva por um fresco, por muito notável que este fosse.

No *Boletim* surge a indicação que este destacamento terá sido realizado por um dos artistas que foram discípulos de Príncipe, e é também referido que a intervenção não causou nenhum dano à pintura, ressaltando-se o facto de que esta já se encontrava bastante degradada devido à «idade e ao abandono». Da parte inferior da pintura já quase nada restava. Porém, a zona do rosto e busto conservavam ainda grande parte das suas linhas e do seu desenho original. Após se proceder à «beneficiação [...] para se eliminarem, tanto quanto possível, todos os estragos, a imagem do Precursor reapareceu, sem nenhuma mácula deformadora [...]» (Boletim 63, 1951, p. 11-12). Depois da intervenção S. *João Baptista* foi colocado na nave, junto ao batistério.

As imagens que ladeavam esta cena, *Cristo com a Cruz a caminho do Calvário* e *Santo António*, mantiveram-se no local de origem, depois de desobstruída a fresta. Na nave e sobre o arco triunfal encontra-se uma representação de *Cristo Crucificado entre a Virgem e S. João* (ver fig. 27) e, nas laterais da mesma parede, as imagens da *Virgem entre dois anjos, com o Menino-Deus no colo* e, do outro lado, um tríptico com as imagens de S. *Sebastião, Santa Iuzia e Santa Catarina* (Boletim 63, 1951, p. 12).

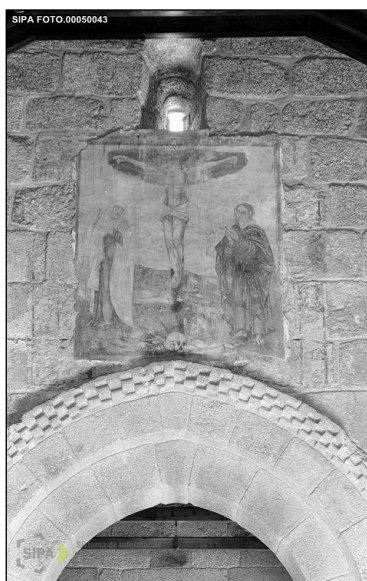


Fig. 27 Cristo crucificado  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00001084

Estas pinturas são caracterizadas por (Ver Anexo I, p. 42-43) traços profundamente arcaicos, no que diz respeito à sua plasticidade, notável pela praticamente inexistente criação de tridimensionalidade, sendo as figuras contrapostas ao fundo sem recorrer a qualquer transição. A diferenciação entre as figuras representadas é feita pelo recurso a distintos panos de fundo de brocado e pavimentos, encontrando-se as santas, que seguram os respetivos atributos, se encontram sob um fundo em tons de amarelo, e pavimento de ladrilhos claros em losango. Por sua vez, *São Sebastião*, figura central, surge amarrado a uma coluna com setas que o trespassam, sob um fundo em tons de branco e sobre um pavimento com ladrilhos amarelos quadrangulares (Afonso, 2009, p. 351-352).

As características bastante esquematizadas ao nível do desenho e da modelação (ver fig. 28) no que concerne os elementos constituintes dos rostos, parece ter sido utilizado um modelo para o seu desenho. Sobre o arco triunfal, existe uma representação de um *Calvário*, da segunda metade do século XVI, que não foi destacado (Afonso, 2009, p. 352).



Fig. 28 Detalhe de um fresco  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00001084

Sucintamente, os trabalhos levados a cabo por parte da DGEMN nesta igreja foram os seguintes (Boletim 63, 1951; IHRU: DGEMN/DSID IPA.00001084):

- A reconstrução de parte da parede sul da nave que se encontrava desaprumada e a substituição do janelão por duas frestas;
- A construção de cintas de betão armado na parte superior da empena que encimava o arco triunfal;
- A demolição da escada que dava acesso ao coro alto através da parede sul da galilé;
- O rebaixamento das paredes da sacristia para desafogo dos arcos lombardos da cornija da capela-mor;
- A substituição dos telhados;
- A reparação dos pavimentos da capela-mor;
- O arranjo do caminho e dos muros contíguos ao adro a norte;
- A picagem de toda a fachada principal e o seu revestimento com novo reboco.

Os registos do IJF referem que todos os frescos se encontravam em mau estado de conservação. Neste contexto, deslocou-se uma brigada móvel ao local em março de 1969 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.000010842175, SIPA TXT.00624405), tendo intervindo em quatro pinturas, realizando a sua consolidação. Esta fixação, como surge referida nos relatórios, das imagens de *Cristo com a Cruz a caminho do Calvário* e de *Santo António* foi realizada com água de cal. Nos casos da *Virgem entre dois anjos, com o Menino-Deus no colo* e, do outro lado um tríptico das imagens de *S. Sebastião, Santa Luzia e Santa Catarina*, foi utilizada água de cal e gesso.

Sobre o fresco anteriormente destacado e fixado num suporte de fibrocimento, refere-se que, nesta data estava em muito mau estado de conservação, pelo que a 15 de setembro do mesmo ano esta pintura foi deslocada para o instituto.

Numa outra brigada, realizada a 18 de maio de 1977, é descrita a formação de um véu branco nos frescos, o que não seria de estranhar, pela forma como

se optou por fazer a consolidação anterior, sabendo que, com as variações de humidade relativa do espaço e higroscopicidade do gesso, esse tipo de dano poderia surgir.

Curiosamente, em 1991 é realizada uma visita ao monumento com o fim de se verificar o estado de conservação do seu interior o que, lamentavelmente, não foi possível devido à recusa em abrir a porta por parte da pessoa responsável pela chave da igreja (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00001084, SIPA TXT.00624431).

Deve também frisar-se que nos anos de 1988 e 2004 foram feitos contactos com vista à devolução do fresco, o que, apenas aconteceu em 2014, após a realização de uma limpeza superficial pelos técnicos do IJF.

## 2.8 Igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco

A Igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco é abordada no *Boletim* de 1937 e no de 1963, no qual se fala exclusivamente deste monumento.

Localizada em Chaves, a igreja foi edificada em terras doadas à Casa de Bragança. Segundo a tradição, até ao século XVIII, foi obra e pertença dos templários, não obstante não existirem, quaisquer registos dessa propriedade no espólio da Ordem, à época. Apesar de se localizar fora do centro populacional da cidade (ver fig. 29), foi matriz até ao século XVI, quando passou a ser a igreja de S. Miguel, situada dentro da povoação. (*Boletim* 112, 1963, p. 5-6)

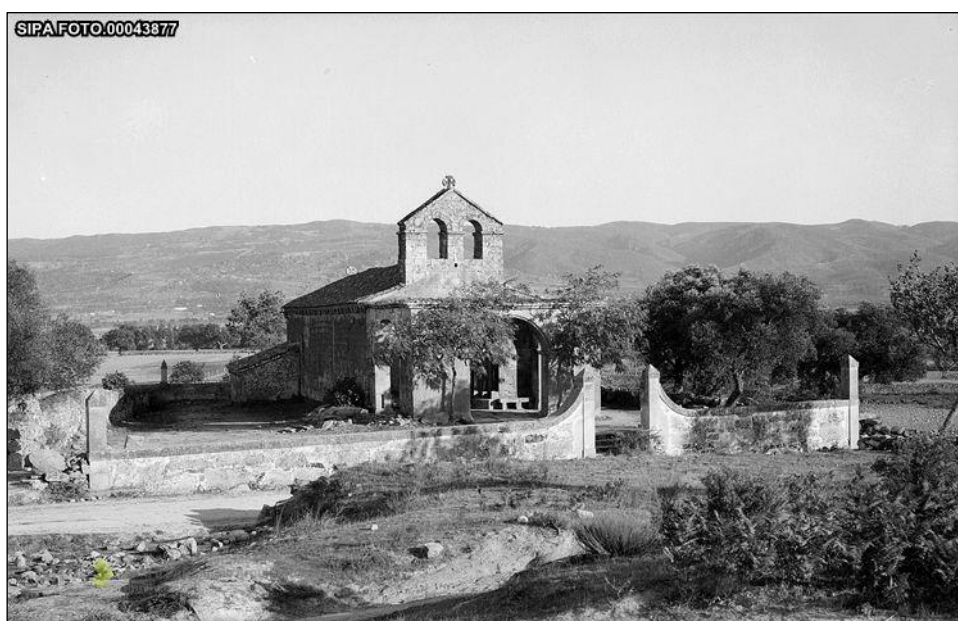


Fig. 29 Vista geral  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00005780

Igreja de uma só nave, no seu interior surge uma inscrição no arco da capela-mor, na qual se pode ler que a igreja foi reedificada a 1767 (*Boletim* 112, 1963, p. 11), provavelmente por danos sofridos no terramoto de 1755, que danificou muitas igrejas daquela zona.

O interior da igreja estaria revestido na sua totalidade com pinturas murais, de dimensões monumentais (ver anexo J, p. 44). Este conjunto, data do século XVI, conforme se pode ler no letreiro pintado em cima do fresco do *Batismo de Cristo*, onde surge a data de 1535 (*Boletim* 112, 1963, p. 13).

No que concerne a datação, e de acordo com Luís Afonso, as pinturas da capela-mor serão anteriores às da nave, devendo ser também uma obra quinhentista (Afonso, 2009, p. 538).

Por este motivo e por ser uma das poucas igrejas completamente revestidas a pintura mural (ver anexo J, p. 45-46), será inevitável abordá-la de forma um pouco mais exaustiva. Esta característica levou a que fosse proposta a sua classificação como Monumento Nacional a 1935 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00005780, SIPA TXT.01034189).

Da campanha fresquista realizada nesta igreja, podemos observar que o programa seguido abrange, na parede norte, a representação do *Pentecostes*, de *S. Cristóvão*, da *Última Ceia*, de *Santo António*, e da *Matança dos Inocentes*. No que diz respeito à parede sul, surgem as representações de *S. João Batista em Betânia*, o *Batismo de Cristo*, a *Ressurreição de Cristo*, a *Lamentação*, a *Deposição no Túmulo*, a *Agonia no Horto* e o *Calvário*. Em ambas as paredes, encontram-se representações de figuras de Santos que, devido ao seu delicado estado de conservação, tornam a sua atribuição difícil e pouco precisa (Afonso, 2009, p. 535-537).

Quanto aos frescos existentes na parede fundeira na capela-mor, encontrava-se ao centro a cena da *Anunciação*, ladeada pela *Estigmatização de S. Francisco* (ver fig. 30) e *S. Jerónimo ajoelhado em frente ao Crucifixo*, do lado do Evangelho e do lado da Epístola, respetivamente. De referir que o painel referente à *Anunciação* aproveita a luz proveniente da fresta, não a entaipando, encontrando-se a imagem da *Virgem* do Lado da Epístola e a de *Gabriel* do Evangelho (Afonso, 2009, p. 537).



Fig. 30 A Estigmatização de S. Francisco  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00005780

Da imagem de *S. Jerónimo* ajoelhado em frente ao Crucifixo, devido ao avançado estado de deterioração em que esta se encontrava, apenas se salvou a cabeça do Santo.

Pode ler-se no *Boletim* dedicado a esta igreja que:

*O decorrer dos anos, a humidade e a pouca estimação que, até há pouco, se dava a este género de decoração, produziram grandes estragos nas pinturas murais de Nossa Senhora da Azinheira. Aqui, como em outras igrejas, procurou a Direcção-geral salvar o que fosse possível* (Boletim 112, 1963, p. 14).

Também neste caso é curioso ver, esta ideia transmitida pela DGEMN de que as pinturas murais são salvas da incúria dos antecessores responsáveis pelos espaços, enaltecendo o desempenho do Estado Novo no ressurgimento do património nacional.

Como apenas se fala no que se julgou aconselhável quanto ao destacamento de pinturas, a justificação do estado de conservação parece assumir um papel demasiado vago, não havendo certezas do que realmente motivou o seu

destacamento. Este processo foi orçamentado pela quantia de 30 000\$00 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00005780, SIPA TXT.00774408).

As obras descritas ao nível da fachada poente, nomeadamente a desmontagem e a reconstrução de muros, a destruição do campanário e da galilé, bem como a demolição do coro-alto, poderão a razão desta ser a única zona na igreja em que não se observam vestígios de pintura mural (Afonso, 2009, p. 533).

Nos arquivos do IJF pode ler-se que foram retiradas oito pinturas da igreja, em 1937, assim como dois fragmentos: o *Anjo da Anunciação* e a *Anunciação*, ambos posteriormente montados em novos suportes.

A 2 de junho de 1970 é realizada uma brigada móvel do IJF. No relatório realizado refere-se que a igreja estava completamente revestida a pintura a fresco, em mau estado de conservação, sobretudo até à altura de dois metros. Nessa altura, não é determinado se este facto se deve ao fumo das velas queimadas ou a qualquer outro tipo de fator de deterioração.

Cinco anos mais tarde, num documento datado de 25 de novembro de 1975, a secção de Pintura Mural informa que se encontram no instituto, para tratamento, os seguintes frescos deslocados em 1937 da Igreja, e mais tarde depositados no MNAA: a *Deposição no túmulo* (S-MNAA 2033) e o *Anjo da Anunciação* (A-MNAA 2037).

Nesta época, as trocas de correspondência entre o IJF e a comissão administrativa são várias, no sentido de as pinturas regressarem à igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco.

Nesse sentido, pode consultar-se uma carta de Manuel Ferrador e de Manuel Cruz para Teresa Cabral, datada de 10 junho de 1986, em que os remetentes agradecem o empenho no regresso de três frescos. Apesar disso «ainda não terminou a caminhada», continuando alguns frescos a estar depositados no MNSR e no MAS.

O *Batismo* regressará à igreja em maio de 1989, enquanto que a *Ressurreição* e o *Padre Eterno* entram no IJF em abril do mesmo ano para serem

intervencionados. É também nessa altura que o *Anjo da Anunciação* e a *Nossa Senhora* são colocados no mesmo suporte por se entender fazerem parte da mesma composição.

Quanto ao fragmento da Cabeça de *S. Jerónimo*, continua depositado no MAS.

Entre 4 e 7 de outubro 1996 realiza-se uma nova Brigada, com o intuito de se aprofundar o estudo das pinturas e para se proceder à recolha de amostras.

Nesta ocasião, observam-se três intervenções com sobreposição parcial. Na pintura *do Batismo de Cristo*, destacada em 1937, foi encontrada a data de 1535. No lado do evangelho há uma assinatura não decifrada e uma data de 183[?]. Por fim, para o lado do evangelho, que está mais completo, foi feita a indicação da identificação de *giornate*, bem como de sobreposição da pintura.

Refere-se também que as pinturas destacadas devem ser depositadas temporariamente num local que reúna melhores condições, por ali se verificarem níveis de humidade relativa elevados e a entrada de água das chuvas.

O facto das alterações do granito, acima mencionadas, noutra igreja, serem uma preocupação constante, o LNEC realizou um estudo específico a este edifício. Este estudo refere o aparecimento de manchas escuras, por vezes negras, no interior e no exterior do edifício. Estas manchas ocorrem sobretudo no interior e na fachada exterior virada a norte, e confinam-se à parte inferior das paredes até uma altura que não ultrapassa os 2 m (LNEC, PROC: 54/1/7690, pág. 4).

No interior, as zonas mais afetadas são as que se encontram junto à pia batismal e a zona da entrada lateral da igreja. É também dito que naquela data, o granito, de grão médio a fino, não apresentava progressão significativa na alteração. Depois de observadas e estudadas as manchas, concluiu-se que deviam estar relacionadas com a utilização de velas (LNEC PROC: 54/1/7690, pág. 4-7).

Neste contexto, o LNEC aconselha que, para a proteção do edifício e dos frescos seja possível, se termine definitivamente com o uso das velas. Referem

também que se devem criar espaços próprios para o efeito afastados das paredes (LNEC PROC: 54/1/7690, pág. 8-9).

De acordo com os registos do IJF, tanto a *Nossa Senhora da Anunciação*, S. Francisco de Assis recebendo os Estigmas e S. Jerónimo tinham um suporte de fibrocimento.

As obras de restauro descritas sumariamente no *Boletim* que lhe diz respeito e no respetivo processo são as seguintes (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00005780) foram:

- O apeamento da galilé em avançado estado de degradação na fachada principal e o desmonte do campanário, cujo peso seria demasiado elevado para a fachada principal;
- O apeamento da fachada principal (ver anexo J, p. 47) e a sua reconstrução com as cantarias existentes, bem como a construção de novas, a demolição do coro e da respetiva escada de acesso;
- O desmonte do altar-mor;
- Levantamento do antigo lajedo do pavimento (ver anexo J, p. 47) e a sua reconstrução recorrendo às mesmas lajes;
- O arranjo da fresta da capela-mor e a execução de colunas em falta no exterior,
- A execução do coroamento das paredes em toda a igreja em betão armado;
- A reconstrução das armações dos telhados com madeira de carvalho e a colocação de telha nova;
- A consolidação e limpeza das pinturas a fresco, nos casos em que se julgou conveniente não destacar das paredes, o arranque (ver anexo J, p. 48-50) e a fixação em painéis móveis das pinturas a fresco, cujo estado de conservação aconselhava a sua remoção e, por fim, o arranjo de frestas e iluminação e a colocação de vitrais.

## 2.9 Igreja de Nossa Senhora de Algosinho

Quanto à Igreja de Nossa Senhora de Algosinho, encontramos referências no *Boletim* de 1961, e mais especificamente no de 1972.

Segundo os registos existentes, esta igreja terá sido erigida nos séculos XIII ou XIV, e deverá ser uma reconstrução do templo mais antigo que ali existiria. Trata-se de uma igreja de uma só nave, dividida em três tramos, separados por grandes arcos, coberta por um teto de madeira, assente em arcos (Boletim 126, 1972, p. 11-12).

No exterior, podem observar-se os contrafortes, que escoram os arcos (ver fig. 31). A cabeceira parece já pertencer ao século XVI ou XVII. Em determinadas zonas, a nave tem como pavimento a própria rocha, que se optou por usar sem qualquer aparente trabalho humano. De igual forma, deve notar-se a característica rara do seu acesso, realizado através da descida de 12 degraus de pedra, assumindo-se quase como se fosse uma cripta.

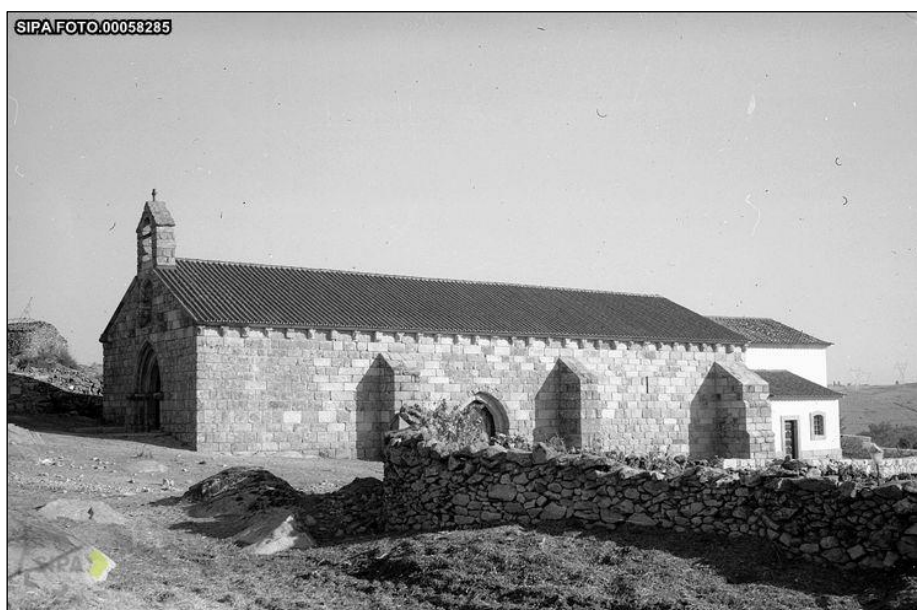


Fig. 31 Vista geral  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002120

Sobre o arco da capela-mor, existiam duas grandes pinturas a fresco, que foram retiradas para restauro e depois restituídas à igreja: *Santa Catarina* e *S. Bartolomeu* (Boletim 126, 1972, p. 15).

Estas pinturas, que se encontravam ocultas por retábulos barrocos, foram destacadas em 1959. Denote-se, mais uma vez, a curiosidade da referência feita de que as pinturas teriam sido removidas tendo em vista o seu restauro, como se de telas ou de qualquer tipo de património móvel se tratassem.

As imagens referidas (ver fig. 32) encontram-se bastante degradadas, o que se deve a vários fatores. O primeiro é que do seu destacamento resultaram perdas significativas do original. Também o contraplacado escolhido como suporte não foi o mais adequado. Por fim, a recolocação das pinturas sem a existência de um cuidado a nível do controlo ambiental (Afonso, 2009, p. 43).



Fig. 32 Santa Catarina  
© IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002120

Relativamente à sua explicação na época, as descrições registadas por Abel de Moura, que esteve encarregue da intervenção orçamentada em 215 000\$00 (IHRU: DGEMN/DSID IPA.00002120, SIPA TXT.01525371), são elucidativas, referindo «dois frescos, estranhos pela simplicidade da sua interpretação um tanto erudita, a lembrar as composições de alguns retábulos catalães em que os

elementos e figurativos se distribuem ao lado do painel central» (Boletim 126, 1972, p. 15). Relativamente à representação dos santos:

*Santa Catarina [...], com o seu atributo, é representada em posição frontal, à maneira de imagem esculpida dentro de um nicho, e tem por fundo um muro e alguns arbustos, elementos que são frequentes nos retábulos catalães do século XV. Ao lado direito, em dois edículos sobrepostos, mostram-se duas cenas do seu martírio. É de notar a cercadura cordiforme e a folha angulosa que ornamenta o friso exterior e que são elementos típicos das molduras arquitecturais que fazem parte integrante dos retábulos espanhóis (Boletim 126, 1972, p. 15).*

Relativamente a *S. Bartolomeu* este «tem as mesmas características, sendo de notar nesta pintura, menos danificada, o volume e o movimento das roupagens e o desenho largo dos cabelos e das barbas, que sugere a composição de uma escultura românica» (Boletim 126, 1972, p. 15).

*Santa Catarina*, aparece com auréola e coroada, sendo as suas vestes ornamentadas com joias. No que diz respeito às feições da figura, que assume uma posição frontal, observa-se um rosto arredondado, com queixo amendoado e olhos rasgados. Serve-lhe de fundo um pano murado, com algumas árvores. Na mão direita segura a espada e na esquerda a roda dentada, que correspondem aos seus principais atributos (Afonso, 2009, p. 44).

O painel de *S. Bartolomeu* encontrava-se em mau estado de conservação, com extensos repintes que impedem a sua análise mais aprofundada (Afonso, 2009, p. 44).

Devido às suas características formais, bem como às soluções ornamentais utilizadas, Luís Afonso data estas pinturas do período compreendido entre os anos 1510 e 1530 (Afonso, 2009, p. 46-47).

A nível de intervenção (ver anexo L, p. 51-52), foram realizados vários trabalhos a nível estrutural, tais como (Boletim 126, 1972, p. 15):

- A consolidação geral;
- A reconstrução de algumas paredes, como é o caso das da fachada principal, do arco, e das paredes a norte;
- O desentaipamento da porta lateral da parede norte;
- A reconstrução da capela-mor e da sacristia, já muito modificadas, usando os moldes considerados semelhantes aos originais;
- A reconstruída da cobertura;
- A pavimentação dos tramos da nave;
- A colocação de dois frescos no lugar de dois altares que ladeavam o arco cruzeiro.

A 25 de setembro de 1990, foi feita uma brigada de inspeção em que foi possível constatar que a cobertura se encontrava em muito mau estado de conservação e em risco de ruir.

Nos registos realizados por esta brigada, existe referência às obras feitas pela DGEMN, podendo ler-se:

*Quando foram feitas as obras pelos monumentos nacionais as paredes foram totalmente picadas, apenas existem duas pinturas murais que foram transportadas para suporte pouco adequado estando por isso a degradar-se, sendo extremamente difícil a sua recuperação. [...] Não há qualquer referência à data em que foram levantadas as pinturas (DGPC/BCM, PM 9-90).*

Como se tem vindo a afirmar, a ausência de um programa expositivo para estas pinturas e a inexistência de princípios concretos para o destacamento da pintura mural traduziu-se, neste caso e noutros, em perdas irreversíveis.

### 3 Proposta de Roteiro

Como se tem vindo a referir no decorrer do presente trabalho, é impossível dissociar a pintura mural do seu contexto e do edifício para o qual foi idealizada e realizada.

Ao se ter herdado as pinturas murais destacadas pela DGEMN, deve-se agora, forçosamente, cuidar destes raros exemplares da melhor forma possível.

Como tal, e não se podendo desfazer o que foi feito, dado que as intervenções realizadas foram exaustivas e profundas, podem agora usar-se estes exemplos de excelente qualidade para informar e educar os públicos sobre o que é a pintura mural.

Como existe noutros casos, sugere-se que aqui se implemente uma visita, para a qual se apresenta seguidamente um roteiro, abrangendo o museu que alberga as pinturas e os edifícios intervencionados pela DGEMN.

Nesse sentido, pretende-se, que as pinturas possam ser visitadas para além do museu, uma ideia criada por Virgínia Glória Nascimento (2016), que a tem vindo a aplicar em diferentes enquadramentos. Para isso, será proposto um percurso que possibilite ao visitante conhecer os frescos, as aldeias e os seus enquadramentos originais, estabelecendo uma ligação muito forte entre as várias partes.

Mais relacionado com a questão de percursos de visita de pinturas murais, em 2003, foi criada a rota do fresco, um projeto desenvolvido e dinamizado por Catarina Vilaça de Sousa que o idealizou quatro anos antes, no seguimento da sua investigação académica sobre pintura mural no Alentejo. Depois da rota no concelho do Alvito, esta iniciativa estendeu-se a outros concelhos do Alentejo (Sousa, 2003).

Em 2002, Catarina Vilaça de Sousa e Joaquim Caetano apresentaram um plano para estas pinturas que consistia, em linhas gerais, na reprodução das pinturas destacadas recorrendo-se à utilização de imagens multimédia e da sua

projeção no local, voltando assim a «vestir» os espaços que se tinham visto desnudados nas intervenções da DGEMN.

Estas soluções, apesar de utilizadas noutros locais, acabam por implicar uma logística relativamente grande e causam, de igual forma, algum impacto no local, uma vez que se cria uma encenação no espaço que já não corresponde à realidade. Nesse sentido, e com a criação de um roteiro, pretende fomentar-se a relação entre os públicos, as igrejas e o MAS.

Em qualquer destes enquadramentos, pretende-se que haja uma aproximação das pessoas aos espaços, do museu, à igreja, pressupondo-se que as pessoas possam usufruir do património no seu todo e, neste caso, que a visita ao museu não impeça uma posterior visita aos templos, estabelecendo-se uma relação entre o património integrado que se encontra deslocado e a sua localização original (Nascimento, 2016).

Como referido anteriormente, o suporte faz parte da pintura mural na sua génese e, por essa razão, não é expectável, que se possa dissociar essa dimensão do fresco.

Neste trabalho, acredita-se ser possível sensibilizar as pessoas para a pintura mural, sobre a qual ainda existe tanto desconhecimento, ignorância e, até mesmo, indiferença.

Por esse motivo, é obrigação de todos os que estão ligados de alguma forma a esta área, a sensibilização dos públicos para o que é esta manifestação artística com raízes tão antigas e profundas no nosso país.

Não sendo ideal que as pinturas sejam deslocadas, mas uma vez que este facto é irreversível em alguns casos, a sua divulgação pode ser um bom pretexto para a educação patrimonial dos visitantes dos museus e das igrejas.

Desta forma, propõe-se, *Em Rota de Deslocamento – os frescos destacados pela DGEMN*, assente num pequeno e sucinto roteiro acerca das pinturas e dos espaços, possibilitando uma visita integrada ao conjunto do museu e das igrejas.

Para uma melhor sistematização da informação apresentada, considera-se que no roteiro devem constar várias informações como:

- Uma breve explicação acerca da pintura mural (técnicas, materiais, características);
- A contextualização dos destacamentos e da DGEMN;
- Uma introdução a nível da história da arte e da iconografia das pinturas;
- Uma pequena introdução às aldeias e às igrejas de onde as pinturas foram destacadas;
- A apresentação e enquadramento do Museu Alberto Sampaio neste contexto.

As pessoas interessadas podem assim criar a sua própria visita, escolhendo o percurso que mais lhes convém e não necessitando de meios técnicos ou humanos para o realizar.

Os painéis explicativos que aqui se propõem podem ser impressos e fazer parte de um roteiro entregue aos visitantes, podem estar nas próprias igrejas em forma de póster para os visitantes terem a informação disponível com mais facilidade.

O roteiro poderá facilitar a visita às igrejas uma vez que é informação móvel, muito sintética, que pode acompanhar os visitantes no percurso e possibilita a acessibilidade à informação durante todo o percurso, ajudando a compreender e a conhecer melhor estes exemplares de pintura mural e estes locais onde eles se encontram expostos.

Considerando as imensas possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias, este roteiro poderia estar acessível *online*, criando-se uma aplicação onde se pudesse aceder a mais informação ou criando-se a possibilidade de aceder ao roteiro através de um código QR, específico para cada igreja e cada pintura. Desta forma, esta informação, que não se pretende que seja exaustiva, podia acompanhar facilmente o visitante, permitindo o enquadramento das pinturas e das igrejas em qualquer ponto da visita.

### 3.1 Proposta de roteiro



# Em Rota de Deslocamento

Os frescos destacados pela DGEMN



Ana Camilo

# Em Rota de Deslocamento

Os frescos destacados pela DGEMN



- 0 Museu Alberto Sampaio
- 1 Mosteiro de S. Salvador de Bravães, Ponte da Barca
- 2 Igreja de Fonte de Arcada, Sernancelhe
- 3 Igreja de S. Francisco, Guimarães
- 4 Igreja de Santa Cristina de Serzedelo, Guimarães
- 5 Igreja de S. Salvador, Travanca, Amarante
- 6 Igreja do Salvador, Freixo de Baixo, Amarante
- 7 Igreja de S. João Baptista, Gatão, Amarante
- 8 Igreja de Nossa Senhora da Azinheira, Outeiro Seco
- 9 Igreja de Algosinho, Mogadouro

A Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, criada pelo Decreto n.º 16:791, de 30 de Abril de 1929, interveio em vários dos nossos edifícios e monumentos tendo procedido ao destacamento de pinturas murais em pelo menos nove igrejas entre os anos de 1932 e 1970.

Apesar de durante muitos anos essas pinturas terem estado espalhadas por vários locais, existe agora um núcleo no Museu Alberto Sampaio onde algumas se encontram expostas de forma permanente.

Ao longo dos últimos dois séculos, várias alterações a nível legislativo resultaram num célere e significativo aumento dos monumentos e edifícios sob a tutela do Estado. Nesse sentido, foi necessário estipular uma política com diretrizes concretas sobre a gestão e preservação do enorme e crescente espólio.

Em 1932 Oliveira Salazar forma governo, centrado na célebre fórmula tripartida: Deus, Pátria, Família. A sua ação política pretende glorificar determinadas épocas da história, com as quais pretende igualar o país, realçando alguns edifícios e monumentos históricos que servem como testemunhos do passado glorioso.

Por essa razão, as ações de restauro realizadas pela DGEMN, pretendem desenvolver a feição do momento histórico a valorizar, numa campanha estética que visa apagar, limpar, emendar ou criar novos arranjos urbanísticos.

Neste contexto, são removidos elementos adicionados em épocas posteriores aos monumentos, entre os quais se encontram muitos frescos de igrejas do Norte do país. A documentação coeva mostra que o grande motivo para o destacamento de pinturas murais era a valorização dada à arquitetura primitiva que se pretendia enaltecer e valorizar.

A descrição das obras realizadas pela DGEMN foi publicada em boletins periódicos e criados para o efeito, nos quais se pretendia divulgar os factos históricos a enaltecer, dispensando-se o estudo aprofundado e criterioso dos imóveis.

Para realizar os destacamentos, Lorenzo Cecconi Principe, italiano, e responsável pelo destacamento de pinturas na Catalunha, vem para o nosso país onde formará dois discípulos: José Ferreira da Costa e António Ferreira da Costa.

Posteriormente, a Divisão de Pintura Mural do Instituto José de Figueiredo, herda a tarefa de conservar, restaurar e inventariar os exemplares de pintura mural destacado e os que permaneceram *in loco*.



## *O que é a pintura mural?*

A pintura mural, tem como definição pintura executada sobre uma superfície vertical, os muros, sobre a qual é aplicado um reboco.

As duas principais técnicas são a pintura a fresco e a pintura a seco. Para este roteiro específico, iremos focar-nos na primeira técnica, através da qual as pinturas aqui apresentadas terão sido executadas.

A técnica a fresco, tal como o nome indica, é feita pela aplicação de pigmentos naturais orgânicos, misturados numa suspensão aquosa, sobre um reboco de cal e areia acabado de fazer. É através da carbonatação da cal utilizada no reboco que os pigmentos se fixam à superfície, formando uma camada em que não há distinção entre o suporte e a policromia.

Estas pinturas têm várias camadas sobrepostas de rebocos, desenhos e pintura:

- O *arriccio*, ou emboco, é a primeira camada de reboco aplicada diretamente sobre a parede para regularizar a superfície, tem usualmente uma granulometria maior e destina-se a receber posteriormente uma camada mais fina.

- O *intonaco*, a camada que se lhe segue, tem geralmente com um grão muito fino, e é a camada onde se executa a pintura.

- A *sinopia* é o desenho feito à escala dos motivos a pintar, sobre a primeira camada.

Devido à rapidez necessária à execução desta pintura, dependente do tempo de secagem dos rebocos, os fresquistas apenas aplicavam a argamassa na zona que conseguiriam pintar num dia, a *giornata*. Por essa razão, há divisões nestas pinturas, dificilmente visíveis a olho nu, que consistem as zonas de fronteira.

As pinturas eram realizadas especificamente para os espaços que iam ocupar, existindo um grande cuidado em todos os aspectos técnicos e plásticos, por exemplo, ao nível das dimensões, das proporções, da perspectiva e das zonas de luz e sombra.

## *Como se destacam estas pinturas?*

As pinturas murais podem ser destacadas através de dois processos:

- Por *strappo*, em que apenas é removida a camada de carbonatação onde se depositam os pigmentos;

- Por *stacco*, em que são destacadas as camadas de reboco até ao *arriccio*.

Para se proteger a camada pictórica é realizada uma proteção, o *facing*, recorrendo-se a resinas acrílicas para a colagem de duas telas, geralmente, a primeira mais fina e a segunda mais espessa.

O número de telas aplicadas e as suas características variam consoante o processo e a resistência das pinturas.

No caso do *strappo*, quando a resina das telas aplicadas está bem seca, estas são arrancadas, de baixo para cima.

No caso do *stacco*, é colocada uma placa de aglomerado de madeira, sobre o *facing*, que deve ser protegido com manga plástica ou outro material afim, que protege possíveis escorrências da resina aplicada e se adapta às diferenças de espessura nos rebocos das pinturas. Normalmente, esta camada é fixada à pintura com recurso a parafusos.

As várias camadas do *facing* conferem à pintura a resistência necessária para ser passado um objeto cortante na área a destacar, permitindo a separação entre o *arriccio* e o muro. Posteriormente, o reboco é desbastado pelo verso até se chegar a uma camada fina.

Independentemente do método utilizado para destacar as pinturas, a seguir elas são aplicadas num novo suporte.

Estes processos foram bastante utilizados no período referido, mas trazem grandes danos às pinturas. Por essa razão, hoje em dia apenas se recorre ao destacamento de pinturas murais em situações extremas.



## A DGEMN e os destacamentos

As intervenções da DGEMN tinham um carácter profundamente político, muito frisado nos boletins publicados. Pode ver-se no *Boletim* de 1935, «que esta nova atividade se desenvolveu então, à sombra do Estado, guiada pelo dever, engrandecida pelo culto da Arte e da Tradição, aquecida pela mais viva fé nacionalista».

Estes ideias vão transparecer ao longo dos boletins e em diversas circunstâncias, justificando-se o destacamento pelo estado de conservação dos frescos ou por estarem a encobrir frestas primitivas que se pretendiam desentaipar.

No *Boletim* de 1937, refere-se que «[...] mostra que perdido o sentido da utilidade e interesse das decorações parietais pictóricas, substituídas pelos revestimentos entalhados ou esmaltados, os frescos haviam caído no mais completo desprestígio. Acompanhavam na decadência a arquitectura medieval, menosprezada, deturpada ou mascarada, do século XVI em diante.»

Muitas vezes estas pinturas eram apresentadas como «quadros», rejeitando-se e desprezando-se a relação simbiótica entre o muro e o reboco pintado, e entre os frescos e os espaços para os quais foram produzidos e idealizados.

Um exemplo disso surge no *Boletim* de 1937: «Duas modalidades se ofereceram à Direcção Geral quanto ao aproveitamento e conservação das pinturas murais que revestiam as paredes de alguns monumentos em restauração: ou limpá-los e fixá-los, ou destacá-los, tornando-os de complementos arquitectónicos em painéis móveis. Segundo os casos e as exigências da restauração, havia de proceder. Se era conveniente nuns, manter e pôr em evidência certas decorações parietais, noutros a única solução salvadora residia na transposição atrás indicada».

As operações de destacamento são muito complicadas e complexas. Naquela altura, o facto de usualmente se destacarem apenas as cenas figurativas, ignorando-se o resto da composição, resultavam muitos danos que nunca surgem descritos nos boletins, aparendo escamoteados como já existentes anteriormente à intervenção.

0



Localização: Guimarães  
Coordenadas: 41°26'34.6"N 8°17'32.3"W



## *Museu Alberto Sampaio*

Fundado em março de 1928, o Museu Alberto Sampaio tinha como principal função acolher o espólio artístico de várias igrejas e conventos que estavam na posse do Estado.

Alfredo Guimarães, delegado do Estado, é encarregue de acompanhar as obras e todo o processo de fundação do Museu até em 1932, quando o Decreto-lei n.º 21514, de 26 de julho, lhe define e normaliza os estatutos. Nesse mesmo ano é nomeado oficialmente Diretor do Museu.

Porém, a sala onde se expõe os oito dos dez frescos existentes no Museu só é inaugurada em 2004, continuando os outros dois em reserva.

Uma vez que é impossível dissociar a pintura mural do seu contexto e do edifício para o qual foi idealizada e realizada, este roteiro propõe um percurso que inclui o Museu e as nove igrejas visadas nas intervenções da DGEMN.

## Em Rota de Deslocamento

---



Durante as intervenções de destacamento levadas a cabo pela DGEMN não foi projetado ou criado um espaço que reunisse as condições necessárias à exposição dos frescos.

Um dos primeiros passos dados neste sentido é a realização de uma exposição intitulada «Frescos deslocados» em 1959, no Museu Nacional de Arte Antiga. No entanto, essa exposição foi temporária e os frescos voltaram a estar em reserva, no museu e no Instituto José de Figueiredo.

A intenção das pinturas ficarem mais perto dos seus locais de origem é um dos factores que vai motivar a criação do núcleo de pintura mural e da sua exposição permanente no Museu Alberto Sampaio.

A pintura mural tem um carácter profundamente catequizador e educativo. Veja-se que, à época da construção das referidas igrejas grande parte da população seria analfabeta e iletrada, razão pela qual era fundamental que existissem imagens que catequizessem os fiéis nos templos. A pintura mural assume esse papel, as suas representações funcionam nesse sentido, consoante a mensagem que se pretendesse passar.

Por essa razão, é importante analisar a pintura mural como uma expressão artística autónoma, assumindo a sua relação simbiótica com o suporte, como parte integrante da sua plasticidade. É impossível fazer uma correta interpretação de uma pintura mural, sem se fazer também uma contextualização do espaço em que esta se insere.

Como estas pinturas já tinham sido destacadas há muito tempo pela DGEMN, tornou-se imprescindível a criação de um espaço com as especificidades e condições capazes de albergar a sua exposição. Pelos constrangimentos que na maioria dos casos o retorno destas pinturas ao seu local de origem causaria, foi importantíssimo a criação do núcleo expositivo de pintura mural no Museu Alberto Sampaio.

Apesar disso, deve considerar-se a relação dos frescos com o seu local de origem. Essa ligação entre os muros e as pinturas que os vestiam deve manter-se e ser realizada, sempre que possível, para não se perder o contexto das pinturas e do espaço.

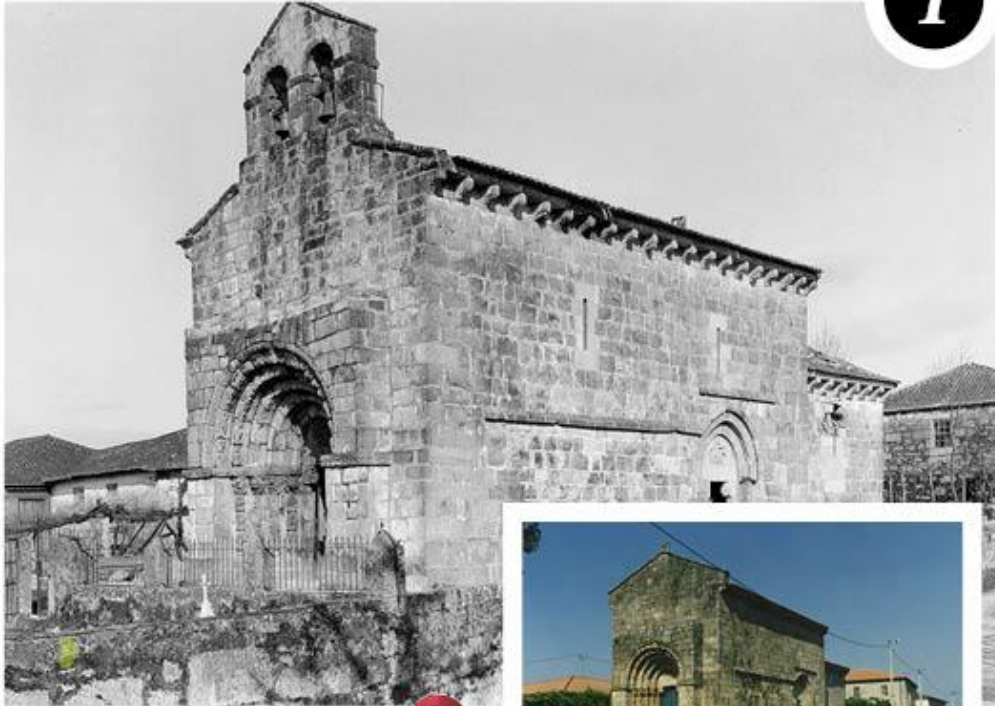
## *O Românico*

Na maioria das vezes, as igrejas românicas estavam relacionadas com ordens religiosas, implementadas em comunidades agrícolas, com exceção das Sés, ligadas ao poder político e religioso. Por esse mesmo motivo, considera-se que o românico português possui características profundamente rurais.

Neste contexto, as suas principais características são marcadas pela sua robustez, que se traduz num certo aspeto de fortificação, conferido pelas grossas paredes e por contrafortes salientes. Podem também salientar-se a utilização de pedra emparelhada, o recurso ao arco de volta perfeita e os relevos com funções didáticas e decorativas.

Estas características verificam-se tanto no interior como no exterior dos edifícios. É também de referir que estas igrejas eram frequentemente adornadas com pinturas a fresco que, muitas vezes, faziam o papel de retábulos fingidos. A posterior colocação de altares e retábulos de talha dourada ocultou grande parte destas pinturas.

As características rurais das igrejas referidas neste roteiro refletem-se, também, na sua construção de dimensões consideravelmente pequenas, modestas, geralmente apenas com uma nave, com cabeceira em abside ou quadrangular e cobertura com emadeiramento e telhado de duas águas.



Localização: Bravães, Ponte da Barca, Ponte de Lima  
Coordenados: 41°47'53.3"N 8°27'11.4"W



## *Igreja de S. Salvador de Bravães*

Esta igreja, de extrema importância no contexto português, assume-se como um dos exemplares românicos mais antigos do nosso país que mantém grande parte das suas características originais, por ter sido pouco alterada ao longo dos séculos. Neste edifício sobressai a riqueza escultórica e iconográfica do seu portal axial.

Datada do século XII, é constituída por uma só nave, a cabeceira é quadrangular e a cobertura formada por um telhado de duas águas. O portal ocidental da igreja simboliza as portas do céu, e é um excelente exemplo da escultura do período românico em Portugal.

Neste espaço, há várias campanhas de pintura mural, executadas em períodos diferentes. Os frescos da capela-mor e da segunda camada na nave, encontram-se datados de 1510, enquanto que as outras campanhas são dos séculos XV e XVI.

## Os frescos destacados pela DGEMN

---



O estudo e interpretação das inscrições existentes nas pinturas, levam a crer que os frescos da primeira campanha na capela-mor e da segunda campanha na nave, tenham sido realizados em 1510.

A DGEMN destacou os frescos que correspondiam a uma campanha mais recente na capela-mor e na nave. No primeiro caso justificou este processo pelo facto das pinturas estarem a cobrir a fresta primitiva, que foi depois reconstruída. Na zona da nave, as pinturas foram destacadas por terem sido realizadas sobre outras mais antigas que, à atura, se julgaram de maior qualidade técnica e formal.

## Em Rota de Deslocamento

---



O responsável pelo destacamento destas pinturas foi Lorenzo Cecconi Principe, em 1937. Nesta intervenção, os técnicos da DGEMN optaram por destacar os frescos que correspondiam a uma campanha mais recente. Dessa forma ainda se encontram na nave da igreja as pinturas mais antigas.

Em 1982, ponderou-se a possibilidade dos frescos serem expostos nas igrejas mas, as condições ambientais não o permitiam.

Os frescos destacados pela DGEMN

---



As pinturas encontram-se no Museu Alberto Sampaio, fazendo parte da sua exposição permanente, com a exceção de duas pinturas que estão em reserva.

2



Localização: Fonte de Arcada, Sernancelhe  
Coordenadas: 41°34'46.2"N 8°14'44.1"W



## *Igreja de Fonte de Arcada*

Igreja Paroquial de Fonte Arcada, ou Igreja de Nossa Senhora da Assunção, datará, possivelmente, do século XII, tendo sido bastante alterada no passar dos tempos.

Denominado por Igreja Paroquial de Fonte Arcada, ou Igreja de Nossa Senhora da Assunção, este edifício tem uma construção bastante semelhante à de igreja de Roriz, parecendo quase uma réplica desta

Aqui existiu vida monástica até ao ano de 1455, porém, a decadência que levou à sua extinção já se viria a acentuar desde o ano de 1437, quando deixaram de ali existir monges.

A sua construção tem a forma de cruz latina, apesar do seu transepto ser pouco saliente. De duas naves, a sua estrutura é pouco comum porque tem uma arquitetura orgânica, que se adaptou aos afloramentos rochosos que a rodeiam.

## Os frescos destacados pela DGEMN

---



Na sua capela-mor, observam-se arcadas estreitas mas altas, no registo inferior, enquanto que no piso superior se verificam arcadas mais largas, de menor altura. Estes espaços foram aproveitados para a pintura dos frescos.

Os elementos arquitetónicos serviram de moldura às figuras representadas, sendo distribuídas de modos diferentes nos dois registos: uma em cada espaço no inferior, e duas no superior.

Pelos registos fotográficos existentes sabe-se que, parte da igreja foi decorada com interessantes marmoreados fingidos.

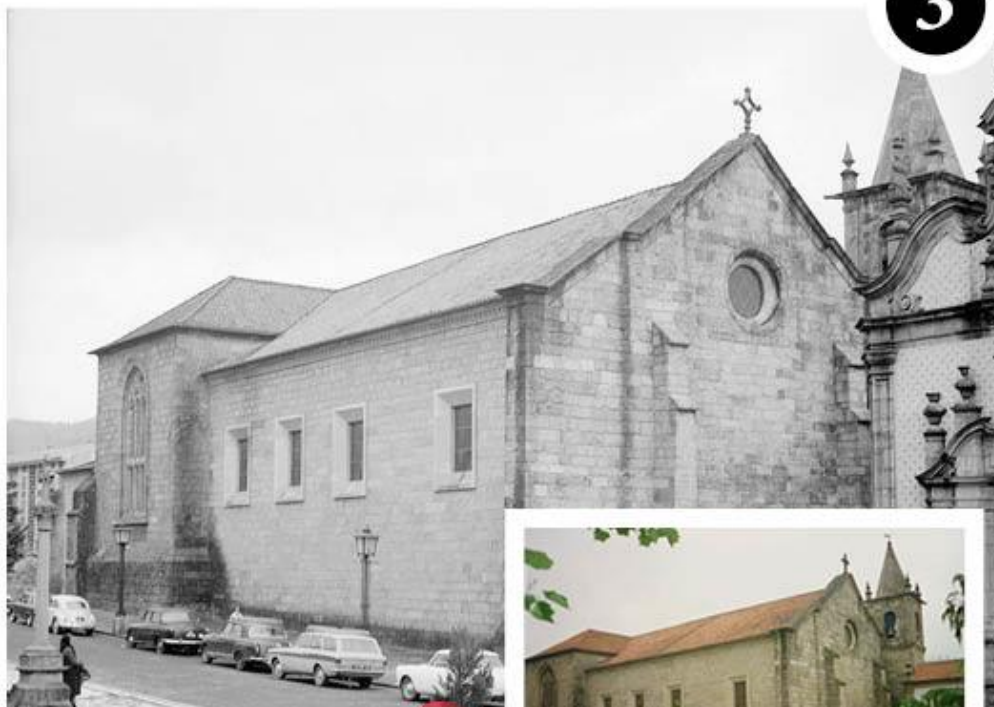


Das pinturas destacadas por Cecconi Príncipe em 1942, resta apenas o painel de S. Bento e S. Bernardo, que se encontra no núcleo de pintura mural do Museu Alberto Sampaio. Sobre as cabeças dos santos, encontram-se legendas com os seus respetivos nomes.

É de salientar que este painel se encontrava bastante repintado devido ao seu inadequado destacamento.

Pensa-se que o seu pintor tenha sido Arnaus, que atuou na zona entre os anos de 1535 e 1549.

3



Localização: Guimarães  
Coordenadas: 41°26'27.2"N 8°17'33.4"W



## *Igreja de S. Francisco*

O atual Convento de S. Francisco de Guimarães, viu começada a sua construção no reinado de D. João I. A igreja mantém muitas das suas características góticas, tendo, à semelhança da maioria dos edifícios abordados neste roteiro, sofrido profundas alterações posteriores.

Pela data de construção desta igreja, já se observa uma arquitetura bastante mais complexa do que a maioria das aqui referidas. A sua cabeceira é mais trabalhada e possui um transepto. A sua escala também é bastante significativa quando em comparação com outras. Por essa razão, é possível observar numas áreas da sua composição elementos românicos e noutras elementos góticos.

Das obras feitas pela DGEMN, poucos registos parecem existir.

## Em Rota de Deslocamento

---



O destacamento dos frescos ter-se-á dado na década de 1960, apenas se conservando na igreja um painel onde surgem representados dois santos franciscanos: um santo bispo, mitrado, e outro santo com hábito mendicante e tonsura. Devem destacar-se as aureolas em relevo considerável, devido à sua espessura, característica muito pouco usual na pintura a fresco.

Apenas se podem observar dois frescos então referidos, a *Degolação de S. João Baptista*, e *Santo António e Bispo*.

Os historiadores parecem concordar relativamente à sua datação e autoria, atribuindo as pinturas ao Mestre «Delirante», que terá trabalhado em Guimarães no primeiro quartel do século XVI.

### Os frescos destacados pela DGEMN

---

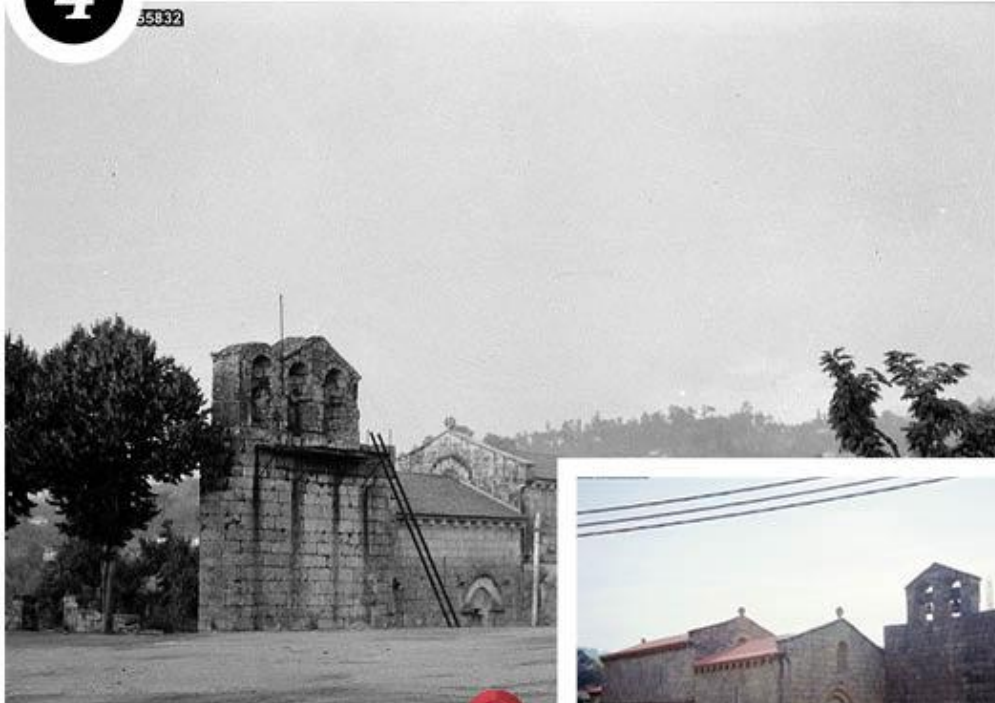


A qualidade de ambas as pinturas é muito boa, e no caso da representação de *Santo António e Bispo*, devem destacar-se as aureolas em relevo considerável, devido à sua espessura, característica muito pouco usual na pintura a fresco.

A Igreja de S. Francisco de Guimarães é um dos casos em que a localização das pinturas é dispar. Enquanto que a *Decapitação de S. João Baptista* se encontra em exposição no Museu Alberto Sampaio, *Santo António e Bispo* ainda estão no espaço do convento.

4

55832



Localização: Serzedelo, Guimarães  
Coordenadas: 41°24'09.3"N 8°22'04.9"W



## *Igreja de Santa Cristina de Serzedelo*

Esta igreja terá sido construída em meados do século XIII, sobre uma construção preexistente do século XI. Enquadra-se nos edifícios desta época, sendo composta por nave e capela-mor, e a sua cobertura é em madeira.

O edifício sofreu algumas alterações ao longo dos tempos, mas ainda mantém algumas dependências originais, nomeadamente o nártex, o campanário e a capela funerária convertida posteriormente em sacristia.

As suas decorações murais estão na sacristia, na capela-mor e na nave. Existiram várias campanhas decorativas encontrando-se, em algumas zonas na nave quatro pinturas sobrepostas.

## Os frescos destacados pela DGEMN

---



No tratamento foi executado o arranque cuidadoso de diversas pinturas a fresco e a consolidação de algumas que se julgou conveniente não remover. Também aqui as pinturas destacadas estavam a encobrir a festa primitiva da capela-mor.

O destacamento do fresco da *Anunciação* e de *Santa Cristina* causou-lhes danos irreversíveis, motivo pelo qual a informação acerca deste processo é muito escassa. No entanto, e apesar do seu mau estado de conservação atual, mantêm-se expostas na igreja.

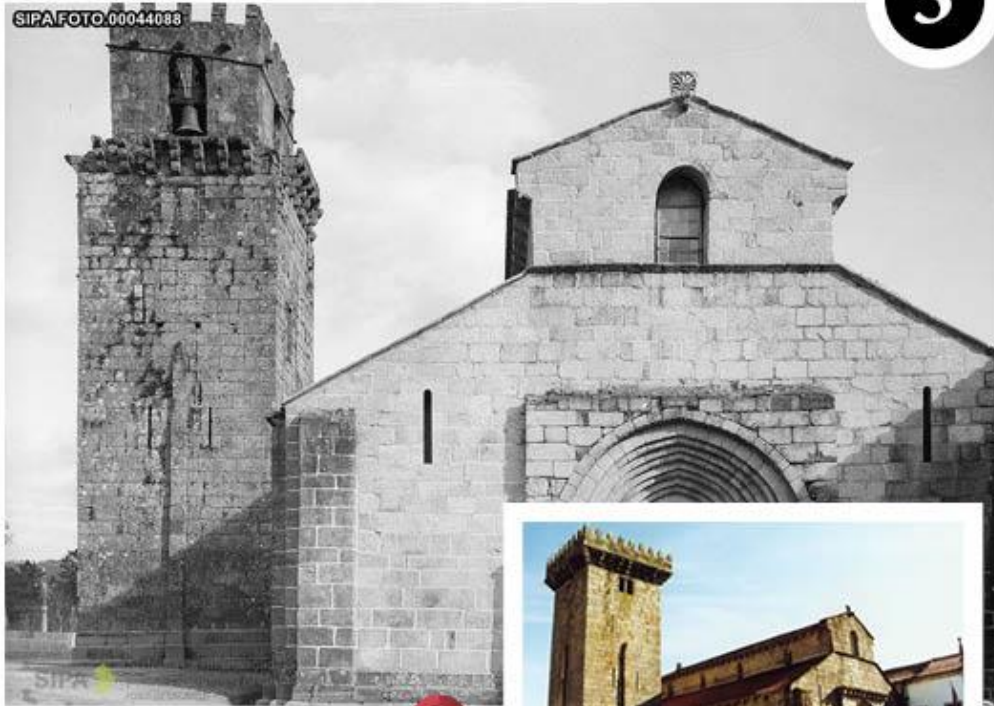
## Em Rota de Deslocamento

---



Estes frescos, que se encontram em mau estado de conservação, em muito devido à ação do seu destacamento que resultou em danos irreversíveis.

A ação do tempo e as condições de humidade relativa a que estiveram sujeitas desde então também facilitaram a sua visível degradação.



SIPA FOTO.00044088

Localização: Travanca, Amarante  
Coordenadas: 41°16'40.9"N 8°11'35.2"W



## *Igreja de S. Salvador de Travanca*

A Igreja de S. Salvador de Travanca destaca-se como uma importante igreja monástica, por ter três naves, uma característica mais comum às catedrais, sendo a central mais elevada.

A região do Tâmega e das terras de Basto, em que esta igreja se situa, ganham importância a partir do século XIII, sendo Amarante o principal centro populacional da zona. Deste modo, S. Salvador de Travanca destaca-se como um centro difusor do programa formal do românico cluniacense.

Datada entre os séculos XI-XIII esta igreja destaca-se como uma importante casa monástica, por apresentar três naves, uma característica mais comum às catedrais, sendo a central mais elevada.



Num dos absidiolos encontrava-se um altar sobre o fresco cuja representação diz respeito a *Nossa Senhora do Leite*, e que estaria a encobrir uma fresta primitiva. Na intervenção da DGEMN reabriu-se a antiga fresta e construiu-se um altar em cantaria igual ao que se julgou que ali teria existido originalmente.

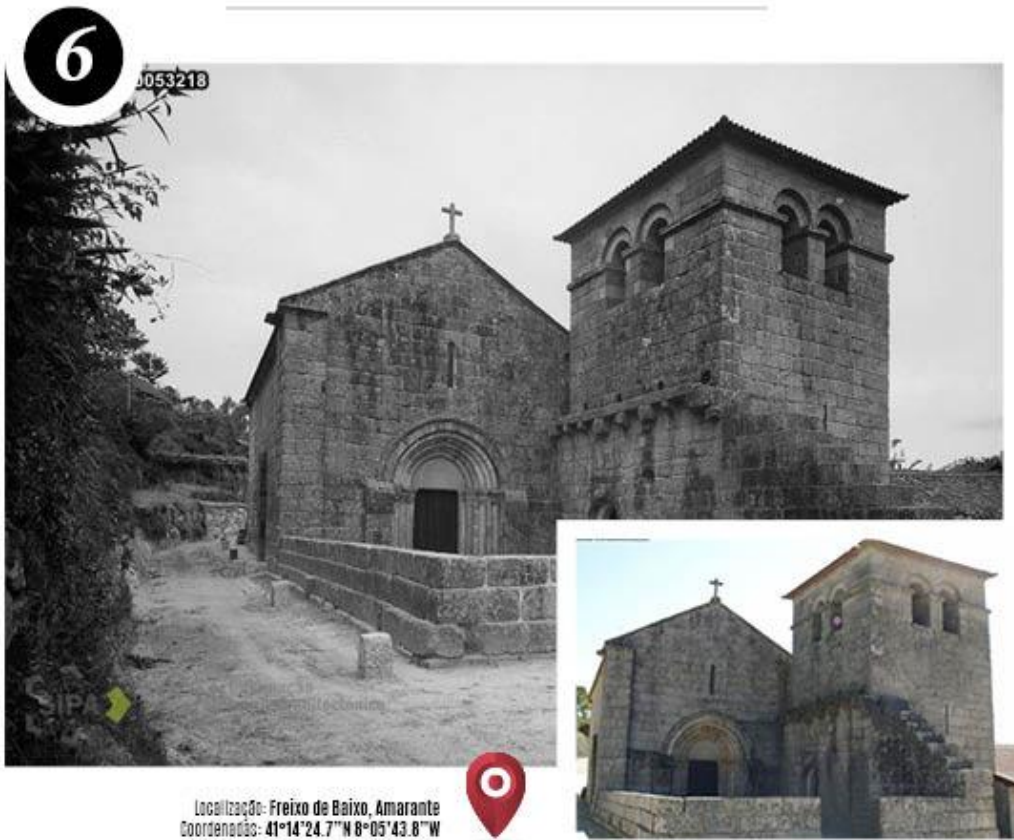
Da pintura foi destacada apenas a cena figurativa, tendo-se ignorado toda a decoração que a emoldurava. Como seria de prever, o facto de não se ter destacado o conjunto complicou bastante aquela tarefa, que já seria árdua naquele tipo de superfície.



Do seu destacamento e transformação num «quadro», terão resultado, como acima referido, perdas enormes para a pintura, que se traduziram na necessidade de se recorrer a extensos repintes .

Esta é uma das poucas pinturas que se conhecem em que a sucessão de intervenções levou à perda de grande parte dos elementos representados.

Por esse motivo a pintura não se encontra exposta.



Localização: Freixo de Baixo, Amarante  
Coordenadas: 41°14'24.7"N 8°05'43.8"W

## *Igreja de S. Salvador de Freixo de Baixo*

Esta é uma típica igreja românica, de uma só nave, teto de madeira e cabeceira reta, à qual foi adossada uma torre sineira robusta. Apesar de apresentar a sua traça original, sofreu várias alterações ao longo dos anos.

Em 1090 já existia neste local uma construção, referente ao orago de São Salvador do Freixo. Nos seus primeiros séculos, este mosteiro pertencia à Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. Mais tarde, já nos inícios do século XVI este mosteiro passou a estar integrado na Ordem de Cristo. Nesse mesmo século, em 1552, fica sob tutela do Mosteiro de S. Gonçalo de Amarante.

A profunda campanha de restauro a que foi sujeita pela DGEMN entre os anos de 1957 e 1959, dificulta a datação deste edifício

## Os frescos destacados pela DGEMN



Nesta igreja apenas se conhece uma pintura, representando a *Adoração dos Reis Magos*, que se encontraria na parede norte da nave. O estado de ruína do edifício poderá ter motivado o destacamento em 1958.

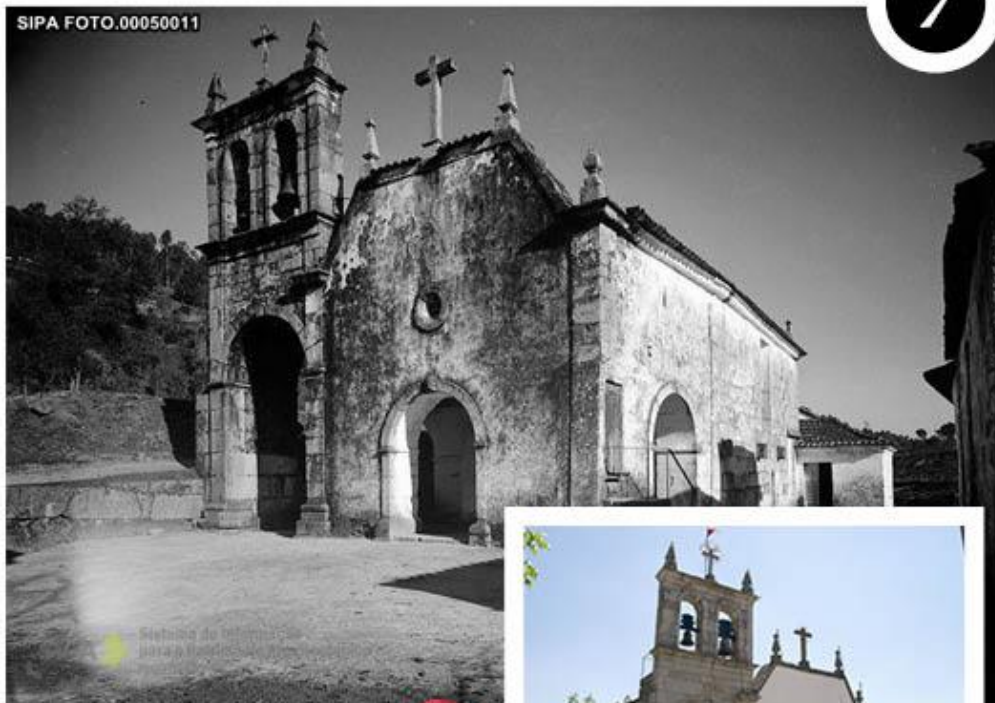
À esquerda podemos observar a *Virgem* sentada com o *Menino* ao colo. Atrás de si surge *S. José* e atrás deste uma vaca e um burro. Do lado direito da composição podemos observar os Reis Magos, *Melchior*, o mais idoso, é a primeira figura representada e surge ajoelhado em adoração ao *Menino*. Atrás de si, e mais à direita surgem as figuras de *Gaspar* e de *Baltasar* de pé.

## Em Rota de Deslocamento

---



Desde o seu destacamento, o fresco manteve-se, exposto na igreja mas, com exceção do período entre 1985 e 1990. Nessa ocasião, foi sujeito a uma intervenção de conservação e restauro no Instituto José de Figueiredo, regressando novamente para a igreja.



Localização: Gatão, Amarante  
Coordenadas: 41°17'49.5"N 8°03'47.4"W



## *Igreja de S. João Baptista de Gatão*

A construção desta igreja data do século XIII, apesar de, à semelhança de outras igrejas rurais, se verificar a existência, a nível estrutural, de algumas características góticas e de outros estilos posteriores.

Este facto, pode observar-se, por exemplo, no alongamento da nave para tornar possível a construção do nártex e do coro-alto

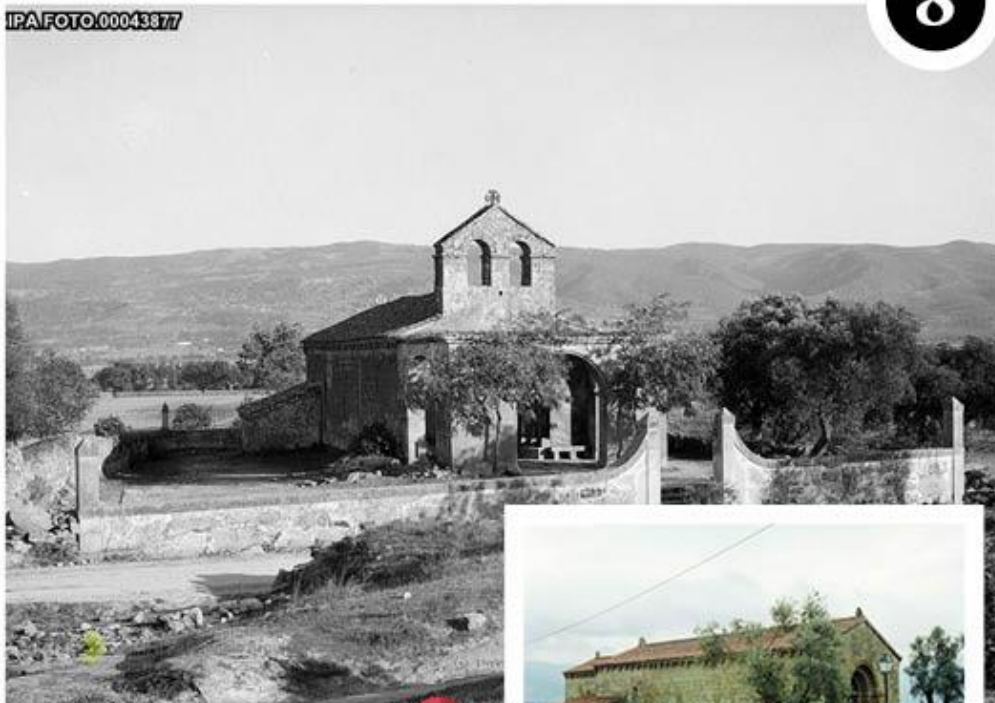
## Em Rota de Deslocamento

---



Os frescos desta igreja foram executados na parede testeira da nave, onde se encontrava o orago da Igreja, *S. João Baptista*, sobre a fresta axial da capela-mor, antes de ser destacado pela DGEMN.

Neste momento, desconhece-se, onde se encontra esta pintura.



IPA FOTO.00043877

Localização: Outeiro Seco, Chaves  
Coordenadas: 41°46'06.8"N 7°27'01.5"W

## *Igreja de Nossa Senhora da Azinheira*

Localizada em Chaves, esta igreja foi edificada em terras doadas à Casa de Bragança. Segundo a tradição, até ao século XVIII foi obra e pertença dos templários, apesar de não existirem, à época, quaisquer registos dessa propriedade no espólio da Ordem. Apesar de se localizar fora do centro populacional da cidade, foi matriz até ao século XVI.

Esta igreja tem uma só nave e, no seu interior, surge uma inscrição no arco da capela-mor, na qual se pode ler que foi reedificada em 1767, provavelmente por danos sofridos no terramoto de 1755, que danificou muitas igrejas daquela zona.

O interior da igreja estaria revestido na sua totalidade com pinturas murais de dimensões monumentais, datadas do século XVI.

Este conjunto, data do século XVI, conforme se pode ler no letreiro pintado em cima do fresco do Batismo de Cristo, onde surge a data de 1535.

## Em Rota de Deslocamento

---



Neste caso, a razão para o destacamento das pinturas está mais relacionada com o seu mau estado de conservação do que, propriamente, com questões arquitetónicas. Talvez por isso, apenas algumas pinturas tenham sido destacadas, mantendo-se as outras no seu local original.

## Os frescos destacados pela DGEMN

---



Desde cedo se tentou que as pinturas voltassem todas a estar expostas na igreja, mas o registo de níveis de humidade relativa elevados e a entrada de água das chuvas, não o permitiu na sua totalidade.

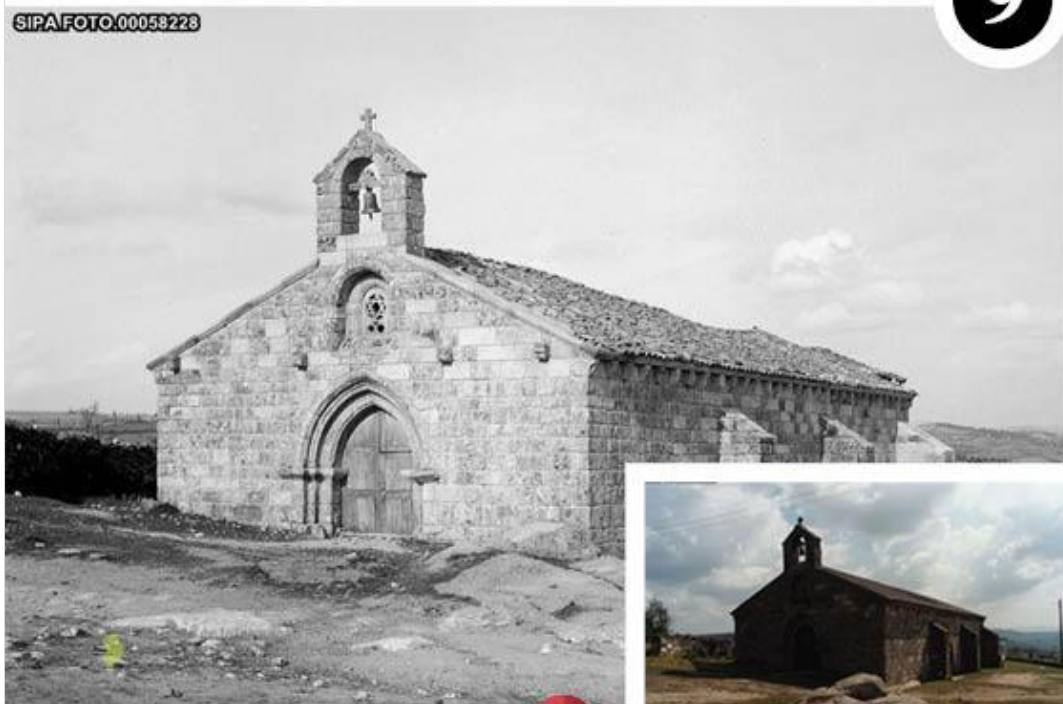
## Em Rota de Deslocamento

---



As pinturas destacadas desta igreja encontram-se depositadas no Museu Alberto Sampaio, podendo encontrar-se duas na exposição permanente e uma em reserva. Na igreja ainda se podem observar pinturas nos seus locais de origem e algumas das destacadas nas zonas da composição onde estariam quando foram realizadas.

SIPA FOTO.00058228



Localização: Algosinho, Mogadouro  
Coordenadas: 41°17'50.3"N 6°33'36.1"W



## *Igreja de Algosinho*

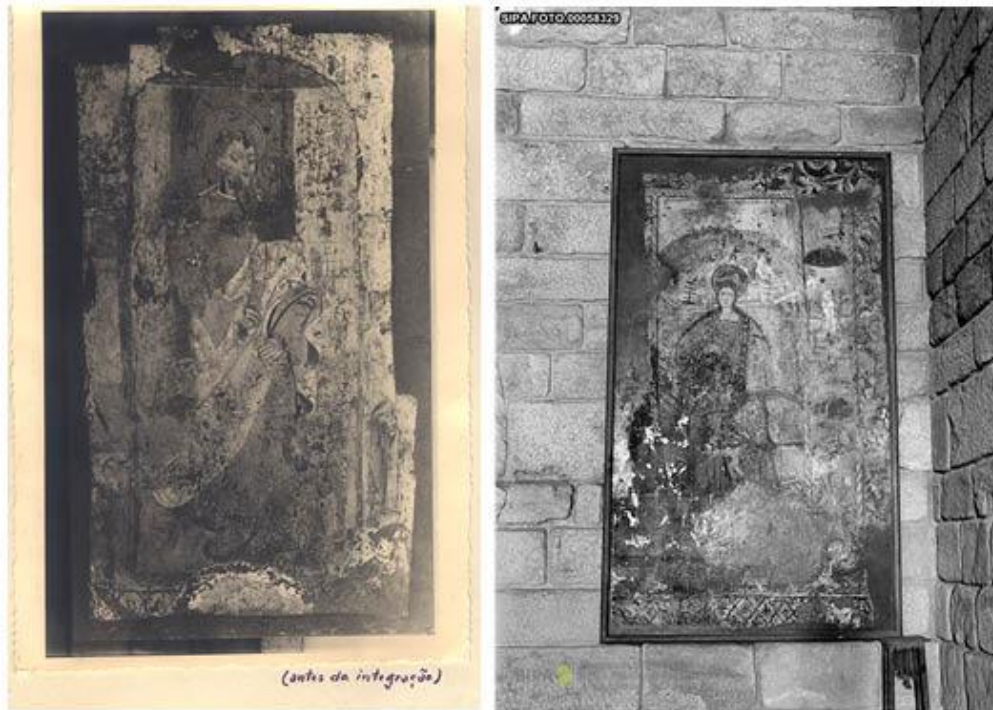
Esta igreja terá sido erigida no século XIII ou no XIV, substituindo um templo mais antigo que ali existiria. Trata-se de uma igreja de uma só nave, dividida em três tramos, separados por grandes arcos, coberta por um teto de madeira assente em arcos.

No exterior, podem observar-se os contrafortes que escoram os arcos. A cabeceira parece já pertencer ao século XVI ou ao seguinte. Em determinadas zonas, a nave tem como pavimento a própria rocha, que se deixou sem qualquer aparente trabalho humano.

De igual forma, deve notar-se a característica rara do seu acesso, realizado através da descida de 12 degraus de pedra, assumindo-se quase como se fosse uma cripta.

## Em Rota de Deslocamento

---



Sobre o arco da capela-mor, existiam duas grandes pinturas a fresco *Santa Catarina* e *S. Bartolomeu*, que em 1959, data do seu destacamento, se encontravam ocultas por retábulos Barrocos.

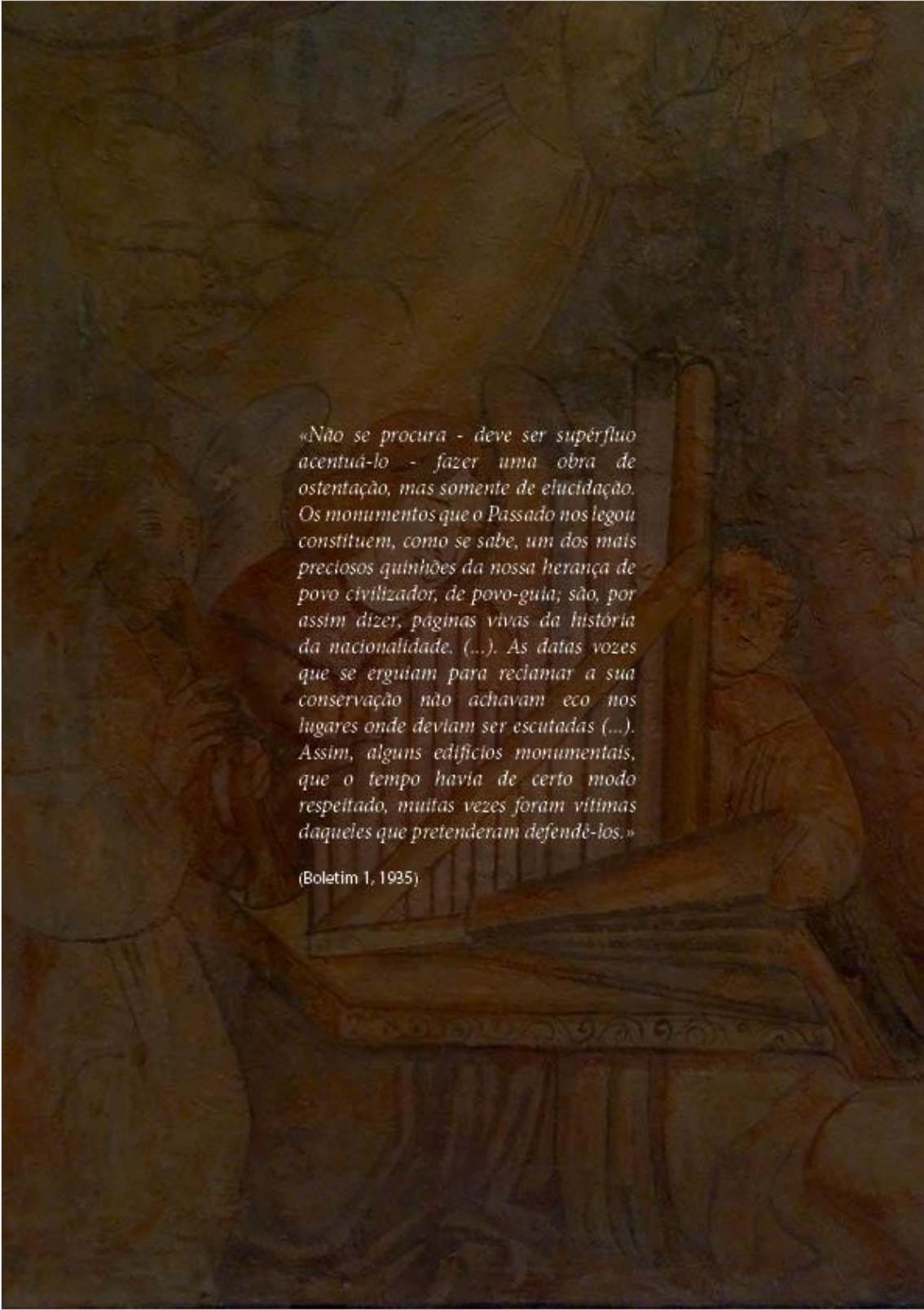
Mais tarde, no Instituto José de Figueiredo, foram intervencionadas voltando, depois para exposição na igreja. Os danos resultantes do seu destacamento e o suporte pouco adequado em que na altura foi colocada, levaram à sua degradação.

Os frescos destacados pela DGEMN

---



As pinturas encontram-se na igreja sendo, no entanto, o seu estado de conservação mau, dificultando assim a sua leitura



*«Não se procura - deve ser supérfluo  
acentuá-lo - fazer uma obra de  
ostentação, mas somente de elucidação.  
Os monumentos que o Passado nos legou  
constituem, como se sabe, um dos mais  
preciosos quinhões da nossa herança de  
povo civilizador, de povo-guia; são, por  
assim dizer, páginas vivas da história  
da nacionalidade. (...). As datas vezes  
que se ergulam para reclamar a sua  
conservação não achavam eco nos  
lugares onde deviam ser escutadas (...).  
Assim, alguns edificios monumentais,  
que o tempo havia de certo modo  
respeitado, muitas vezes foram vítimas  
daqueles que pretenderam defendê-los.»*

(Boletim 1, 1935)

## Conclusão

Como foi anteriormente descrito, com a ascensão de Oliveira de Salazar ao poder, o património tornou-se um dos motes de propaganda política do Estado Novo. Nesse sentido, a ação da DGEMN só pode ser interpretada quando estudada através da mentalidade do seu próprio tempo e da especificidade dos seus objetivos.

Após análise das ações levadas a cabo nas nove igrejas estudadas, entre os anos de 1932 e 1970, pode observar-se que as intervenções foram bastantes, transformando de forma profunda os monumentos portugueses.

Nesse contexto, pretendeu-se mascarar, apagar, emendar, transformar, com o objetivo de se atingir um ideal formal e teórico, exaltando-se um período histórico em prol de uma campanha de propaganda política predeterminada. Para se atingir o fim político idealizado, usaram-se os edifícios e os monumentos, servindo os boletins publicados como principal veículo publicitário.

Das campanhas feitas resultaram perdas irreparáveis para a nossa pintura mural, uma vez que, como referido, nunca existiu um programa definido para as intervenções. Estas pautaram-se apenas pelo profundo desejo de reafirmar a arquitetura primitiva e, nos casos em estudo, pela necessidade de se reabrirem as frestas existentes nas cabeceiras das igrejas.

De um modo geral, sabe-se que algumas campanhas de frescos eram realizadas com relativamente poucos anos de distância entre si, o mesmo acontecendo, por vezes, na construção e remodelações dos próprios templos. No entanto, os técnicos da DGEMN pareceram ignorar esse facto muitas vezes, motivados por vários fatores entre os quais a compulsão de pôr o aparelho de pedra à vista e de reconstruir as frestas, as janelas, as colunas, as arcarias e outros elementos arquitetónicos que julgavam ali ter existido originalmente. Por outro lado, a pintura mural era considerada como um bem móvel, o que simplificava a justificação para o seu processo de destacamento. Apresentado comumente os frescos como «quadros» e o uso de terminologia aplicada aos

bens móveis, os técnicos acabavam por defender facilmente os motivos que levavam ao destacamento dos frescos.

Ao longo da consulta dos boletins pode verificar-se a estipulação dos ideais e de justificações acerca das ações a levar a cabo. Referem-se ideias e justificações porque, na realidade, nunca se vêm formulados princípios concretos. Cada caso é um caso e, no que concerne às ações da DGEMN, essa máxima é levada em consideração, constatando-se nos boletins a presença de argumentos diferentes para cada ação. Este aspeto é bastante notável ao nível do que é realizado na pintura mural, uma vez que aparece frequentemente como justificação do destacamento das pinturas o facto de estas se encontrarem a entaipar frestas primitivas.

Nesse contexto, estes destacamentos são apresentados, não raramente, como essenciais e fundamentais para a sobrevivência das pinturas que se considerava terem estado à mercê de fatores humanos nefastos para a sua preservação. Esta crítica aos antecessores pela ausência de zelo e pelo desprezo dado a tão importantes exemplares é também uma constante nesta publicação.

No entanto, isto nem sempre sucede e, por vezes, praticamente não há referência aos motivos que levaram ao destacamento, nem mesmo a que pinturas foram destacadas.

As cenas representadas nas pinturas a destacar também não estão referidas nos boletins. Apenas se sabe que os motivos figurativos eram valorizados, sendo todo o enquadramento ignorado por muitas vezes ter motivos decorativos. Dessa forma, e devido aos destacamentos e aos poucos registos fotográficos, frequentemente se perde todo o contexto das pinturas.

Muitas vezes estas ações parecem quase que compulsivas, destacando-se todos os exemplares que se consideram de qualidade superior e desconsiderando-se os outros. Pode observar-se, também, a informação genérica da remoção de rebocos nas igrejas, ocultando-se a informação se

esses rebocos eram ou não pintados, podendo até tratarem-se de pinturas murais, eventualmente resultantes de campanhas mais recentes.

Apesar disso, e é necessário enaltecê-lo, existiu o cuidado de se chamar um especialista no restauro e destacamento dos frescos, o italiano Lorenzo Cecconi Principe (1863-1947), e também se apostou na formação de outros dois artistas, José Ferreira da Costa e António Ferreira da Costa, capazes de proceder de igual forma aos procedimentos aprendidos.

É fundamental entender-se toda esta evolução pois, ao se tentar analisar conforme os critérios e metodologias de intervenção que hoje se praticam, incorremos no sério risco de interpretarmos o que foi feito de forma errada.

Posteriormente, e já pela mão do pintor restaurador Abel de Moura (1911-2003), observa-se um maior cuidado no estudo das técnicas e dos produtos a empregar. Começa então a formular-se uma lista de princípios mais concretos e a existir uma inovação no que concerne aos procedimentos de conservação e restauro. São introduzidos novos materiais e novas técnicas. Denota-se uma enorme evolução ao nível das intervenções, mas também, que começa a existir um pensamento mais crítico acerca do que até então se teria praticado.

Em 1959, na exposição de *Frescos Deslocados*, e no seu catálogo já se pode descortinar nas palavras escritas por João Couto (1892-1986), e por Abel de Moura que o paradigma da conservação e restauro da pintura mural tinha sofrido uma mudança radical, ou mesmo uma rutura, relativamente ao que teria sido efetuado pela DGEMN.

O Instituto José de Figueiredo mostrou-se fulcral para a preservação da pintura mural portuguesa. Muitos exemplares foram tratados e inventariados pelas mãos de Abel de Moura e Teresa Cabral (1943-), e das equipas que coordenavam.

São esses exemplos, bem como toda uma geração de profissionais nessa altura se formou, que continuam a inspirar as novas gerações de profissionais de conservação e restauro.

Tendo em consideração que a pintura mural, sendo criada especificamente para um local, perde parte do seu contexto e dimensão ao ser daí removida, os critérios que tornam possível o seu destacamento são, hoje em dia, muito mais concretos e específicos do que eram nessa altura. Por essa razão, as intervenções têm de cumprir objetivos muito específicos, que fazem com que este tipo de intervenção se realize cada vez com menos frequência.

Acaba por ser secular a secundarização da pintura mural face às restantes artes decorativas veja-se, por exemplo, a quantidade de frescos existentes atrás de retábulos nas capela-mor. De facto, verifica-se uma enorme falta de sensibilidade em relação à pintura mural, que tem sido algo marginalizada e deixada de parte. Ainda hoje se observa um grande desconhecimento quanto a esta área e às várias técnicas de produção de engloba.

É fundamental a sensibilização dos públicos para a pintura mural, a fresco e a seco, pois continua a ser uma área que passa bastante despercebida e que é muitas vezes ignorada. Por essa razão, as pinturas destacadas acabaram por suscitar a ideia de se propor um roteiro educativo, permitindo dar a conhecer ao público geral em que contexto foram executadas, a sua função bem como os espaços que revestiam.

A existência de um percurso e do respetivo roteiro possibilita uma visita mais acessível fazendo-se a ponte entre o museu e as igrejas permitindo que, dessa forma, não se dissocie completamente a simbiose entre as pinturas e as igrejas.

Com esse intuito, pretende-se, agora manter as pinturas e os espaços como estão neste momento, respeitando este período e explicando-o sem se tentar criar uma ilusão do que seria.

A pintura e os espaços são aqui apresentados sabendo-se que, apesar de estarem intrinsecamente relacionados, já não são pertença um do outro, tornando fundamental, que se compreenda e se divulgue o porquê deste afastamento.

Ao se sensibilizar os públicos para esta realidade, está-se a divulgar a pintura mural enquanto técnica autónoma, a destacá-la do grupo da pintura de cavalete e a devolver-lhe o significado que lhe pertence.

## Bibliografia

### Fontes Primárias:

Direção Geral do Património Cultural. Biblioteca de Conservação e Museus (DGPC/BCM) - Processo n.º JF 1/77.

Direção Geral do Património Cultural. Biblioteca de Conservação e Museus (DGPC/BCM) - Processo n.º L PM 21-96.

Direção Geral do Património Cultural. Biblioteca de Conservação e Museus (DGPC/BCM) - Processo n.º XA/70.

Direção Geral do Património Cultural (DGPC). Biblioteca de conservação e Museus (BCM) - PM 9-90

Direção Geral do Património Cultural (DGPC). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico - Igreja de S. Salvador de Bravães.  
[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=2175](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2175)

Direção Geral do Património Cultural (DGPC). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. Igreja de Fonte da Arcada.  
[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=287](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=287)

Direção Geral do Património Cultural (DGPC). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. Igreja de S. Francisco de Guimarães.  
[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=305](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=305)

Direção Geral do Património Cultural (DGPC). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. Igreja de Serzedelo.  
[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=1921](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1921)

Direção Geral do Património Cultural (DGPC). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. Igreja de S. Salvador de Travanca.  
[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3954](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3954)

Direção Geral do Património Cultura (DGPC). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. Igreja de Freixo de Baixo.  
[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=4827](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4827)

Direção Geral do Património Cultura (DGPC). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. Igreja de Nossa Senhora da Azinheira.  
[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5780](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5780)

Direção Geral do Património Cultura (DGPC). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. Igreja de Algosinho.  
[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=2120](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2120)

Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC) – Processo n.º 54/1/7690.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1935) - *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Igreja de Leça do Bailio*. Setembro de 1935, nº 1. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1937) - *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Frescos*. Dezembro de 1937, nº 10. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1939) - *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Igreja de S. Salvador de Travanca. Amarante*. Março de 1939, nº 15. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1947) - *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Igreja de Bravães. Ponte da Barca*. Setembro de 1947, nº 49. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1951) - *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Igreja de Gatão. Amarante*. Março de 1951, nº 63. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1958) - *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Igreja de Freixo de Baixo. Amarante*. Junho de 1958, nº 92. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1959) - *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Igreja de St<sup>a</sup> Cristina de Serzedelo. Guimarães*. Junho de 1959, nº 96. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1961) - *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Conservação de Frescos*. Dezembro de 1961, nº 106. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1963) - *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Igreja de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Azinheira de Outeiro Seco. Chaves*. Junho de 1963, nº 112. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1972) - *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Igreja de Algosinho. Mogadouro*. 1972, nº 126. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

## Referências bibliográficas:

Acciaiuoli, Margarida (1991) - *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes: restauração e celebração* [exemplar policopiado]. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de Doutoramento.

Afonso, Luís Urbano de Oliveira (2009) - *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados e Funções*. 2 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Almeida, Carlos Alberto Ferreira de (2001) - *História da Arte em Portugal, O Românico*. Lisboa: Editorial Presença.

Bessa, Paula (2007) - *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal*. Universidade do Minho. Tese de Doutoramento. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/8305>

Caetano, Joaquim (2001) - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Ed. Aparição.

Caetano, Joaquim (2010) - *Motivos Decorativos de Estampilha na Pintura a Fresco dos Séculos XV e XVI, no Norte de Portugal. Relações entre Pintura Mural e de Cavalete*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/2829> acedida em 8/1/2018

Lasarte, Juan Ainaud de (1967) - *Museu de Arte da Catalunha*. Madrid: Editorial Codex.

Mazzoni, Mara (2012) - Lorenzo Cecconi Principi e il restauro degli affreschi di Luca Signorelli nella Basilica della Santa Casa di Loreto. *Studies on the Value of Cultural Heritage*, vol. 4. Macerata: University of Macerata. Disponível em: <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/361/296> (acedido em 25/1/2019).

Museu Nacional de Arte Antiga (1959) - *XXI Exposição Temporária. Frescos deslocados*. Lisboa: Gráfica Portuguesa.

Nascimento, Virgínia, Alves, Alice Nogueira (2016) - O património integrado em monumentos em funcionamento. *Congresso Ibero-Americano - Património, suas matérias e imatérias*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), Ed. CD-ROM. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/310806333\\_O\\_patrimonio\\_integrado\\_em\\_monumentos\\_em\\_funcionamento](https://www.researchgate.net/publication/310806333_O_patrimonio_integrado_em_monumentos_em_funcionamento) (acedido em 20/1/2019).

Rodrigues, Jorge (2008) – *Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX. O modo Românico*. vol 2. Porto: FUBU editores, SA.

Santos, Reynaldo (1970) - *Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito*. Vol.II. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Santos, Reynaldo dos (1955) - *O Românico em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul.

Sousa, Catarina Vilaça de (2003) - *Roteiro Rota do Fresco*. Cuba: AMCAL.

Sousa, Catarina Vilaça de (2004) - As intervenções da DGEMN no acervo de pintura mural nacional (1929-72). *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte 2001 – Portugal: Encruzilhada de Culturas, das Artes e das Sensibilidades*. Livraria Almedina, 23-48.

<https://www.teresacabralpintura.com/>