

«Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauo utilitarista» versus «restauo científico»

Renovation, overpainting, inpainting: strategies of the painter-restorer in Portugal, from the 16th to 19th century. Ideological reasons for the iconoclast and the iconofylic practices, or the concept of «utilitarian restoration» versus «scientific restoration»

Vítor Serrão

Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo

Historia-se, no caso da arte portuguesa, a actividade, muito corrente durante a Idade Moderna, do «restauo de pintura», concluindo-se que tal prática, que ao tempo era referenciada como «retoque», «repintura», «renovação» e, mesmo, «restauo», e que aqui designamos por «restauo correctivo e utilitarista», foi comum aos melhores artistas dos séculos XVI a XVIII, para quem intervenções desse tipo, a mando da nobreza e da Igreja, eram quase sempre uma actividade nobilitante. Explicam-se técnicas utilizadas e terminologias em uso, e as várias razões (morais, teológicas, estéticas, decorosas, e outras) para esse tipo de trabalho, que se assume como o precursor do «restauo científico» novecentista. Discutem-se critérios de «renovação», práticas de iconoclastia destruidora e também de iconofilia conservadora ligadas ao «restauo utilitarista», e revela-se que nomes grados como Francisco Venegas, Diogo Teixeira, André Reinoso, António Pereira Ravasco, Francisco Vieira Lusitano e outros, foram afinal, também, «pintores-restauradores» dentro dos conceitos vigentes. Lembramos, enfim, que o ser-se *pintor-restaurador* foi (para Pietro Guarienti, Vieira Lusitano, Bernardo Pereira Pegado ou Inácio Coelho Valente, por exemplo) motivo acrescido de orgulho, sempre numa perspectiva de «re-criação» artística.

Palavras-chave

Pintura; repinte; retoque; renovação; restauo utilitarista; restauo correctivo; restauo científico.

Abstract

The study of Portuguese art during the Modern Age, and the very recurrent activity of «*painting restoration*», concludes that the dominant practice then referenced as «*retoque*» (inpainting), «*repinte*» (overpainting), «*renovação*» (renovation) and even «*restauo*» (restoration), herein designated as «*corrective and utilitarian restoration*», was common to the best artists during the period between the 16th and the 18th centuries. Those interventions, which were commended by the church and the nobility, were nearly always considered a noble activity. The terminologies and the techniques then used are explained as well as the various reasons (moral, theological, aesthetic, decorous, and others) for undertaking that type of work, which is assumed as the precursor of the 19th century «*scientific restoration*». «*Renovation*» criteria, iconoclast and iconofylic practice related to this «*utilitarian restoration*» are discussed herein and important figures of Portuguese painting such as Francisco Venegas, Diogo Teixeira, André Reinoso, António Pereira Ravasco, Francisco Vieira Lusitano, amongst others, were also «*painters-restorers*» within those existing concepts. It is further reminded that to be a «*painter-restorer*», always in the perspective of an artistic «*re-creation*», was a motive for added pride for artists such as Pietro Guarienti, Vieira Lusitano, Pereira Pegado or Inácio Coelho Valente.

Keywords

Painting; overpainting; inpainting; renovation; utilitarian restoration; corrective restoration; scientific restoration.

■ Estado da questão

Um dos magnos problemas com que se debatem os historiadores de arte, os conservadores-restauradores, os cientistas e técnicos de laboratório, os museólogos e, de uma forma geral, todos quantos trabalham com pintura antiga, é o de ainda não sabermos descortinar com a necessária aproximação crítica, aliada à objectividade histórica, quais os critérios de intervenção em peças pictóricas que foram realizados ao longo dos tempos.

As questões que se levantam são múltiplas. Porque motivos é que muitas pinturas antigas, sejam tábuas, telas, cobres, iluminuras, ou frescos, e de uma maneira geral aquilo que designamos *grosso modo* como obras de arte, justificaram intervenção «restaurativa» quando, fruto das circunstâncias históricas, das mudanças funcionais e dos efeitos degradativos, deixaram de cumprir o papel para que tinham sido inicialmente concebidas? Afinal porque razão, ou ordem de razões, uma peça pictórica foi alvo de «restauro» numa conjuntura histórica posterior? E quem se ocupou de tais tarefas: meros artífices de decoração ou conceituados artistas ligados ao melhor escol da criação coetânea? De que modos e em que moldes, em que condicionantes, e com que apoio técnico, tais operações eram realizadas? Que significa precisamente a utilização do conceito de «restauro de pintura» no âmbito da actividade corrente de um mestre pintor do século XVI, do século XVII ou do século XVIII? Afinal, quando é que, em boa verdade, é legítimo falar-se de «restauro de obras de arte» como um trabalho metodologicamente estruturado, tecnicamente sério, coerente com a integridade do corpo intervencionado e, como tal, com a sua base científica?

Tantas questões a solicitarem os interesses da pesquisa histórico-artística e o debate pluri-disciplinar dos especialistas! Temos que concluir que, por infelicidade, poucos foram os esforços que até hoje já se fizeram no sentido de clarificar esse comportamento de clientes, mecenas e proprietários, por um lado, e de artistas e artífices (criadores, re-criadores e «renovadores»), por outro, face às obras de arte e à integralidade das suas valências. Além das investigações pioneiras de autores como Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho [1], e Manuel Valadares, a que se seguiram João Couto (com a sua acção iniciada em 1935 à frente do Instituto José de Figueiredo) [2-3], Luís Reis-Santos [4] e Luís de

Ortigão Burnay [5], Luís Manuel Teixeira com o seu estudo sobre o restaurador Carlos Bonvalot [6] e, mais recentemente, Paulo Simões Rodrigues [7], José Alberto Seabra Carvalho [8], António João Cruz [9-12], José Pessoa [13], Ana Teresa Braga [14], entre outros contributos para uma História da Arte em busca das suas estruturas científicas, e que se citam sem objectivos de exaustividade, pouco existe de sólido em matéria factual recenseada e quase nada de substantivo em termos de doutrina sistematizada.

Precisamos de recuar às origens e sentir as problemáticas que induzem ao acto de proceder ao restauro de um quadro, um fresco ou um retábulo. Será que o conceito de obra de arte foi sempre o mesmo? Obviamente, entre o respeito pelo «valor superior da autenticidade» estipulado, por exemplo, pela Carta de Cracóvia, promulgada pela UNESCO [15], e a prática da reutilização de obras que o tempo danificou ou face às quais novos critérios ideológicos criaram distanciamento e impuseram «adições correctivas», se desenha um mundo imenso: questões prestigiantes de propriedade, ou de respeito por objectos de valência hierofânica, ou de dedicação iconófila por pontuais simbolismos, ou de mera reutilização de materiais caros, ou de prolongamento da conservação física, ou de actualização da estrutura narrativa, ou ainda de uma mais rara atitude de consciência patrimonial, levaram os homens a investir no «restauro» daquelas obras que no seio das suas comunidades haviam adquirido significado memorial. Em Portugal, no que respeita ao *métier* dos chamados *pintores-restauradores* – designação que, afinal, encontramos exarada, com certa frequência, na documentação ligada a obras de arte desde o século XVI e sempre a respeito do que genericamente designamos por «intervenção de restauro» de pintura –, o termo regista, em geral, o desejo de proprietários em preservarem a existência das peças, revificando-as na cor, nos contornos, no seu efeito geral, reforçando-as nos suportes e tornando-as *visíveis* no seu papel de comunicabilidade, bem como o esforço de actualização de peças aptas a melhor servir novos públicos e, ainda, a intenção de reactualizar obras antigas a que se atribui merecimento e carga prestigiante mas que impõem, segundo o gosto vigente, «correção ideológica». Só com o dealbar do século XX, com a actividade de conservadores-restauradores como Luciano Freire, Carlos Bonvalot e

outros, e com o pólo dinamizador constituído pelo Instituto José de Figueiredo em prol da investigação científica, a consciência do valor de «autenticidade» passou a ser traço comum, pelo menos em teoria, nos cadernos de encargos dos técnicos de restauro [16].

Podemos concluir que, na verdade, nada existiu, no que respeita a esse labor que foi o «restauro» de pintura executado por gerações de artistas dos séculos XVI a XIX (e ainda do XX...), que denuncie uma qualquer intenção no sentido de devolver autenticidade às peças intervencionadas, de lhes solidificar memórias ou de lhes retirar abusivas adições acumuladas... O conceito de *restauro* confundiu-se assim, sempre, com *retoque*, com *repinte*, com *renovação* pura e simples, com *acto correctivo*, com instrumento apto a revalorizar utilitariamente o antigo, funções essas que tinham como finalidade manter tão-só o uso da peça e o seu serviço (fosse decorativo, de representação de culto ou de elogio a instâncias do poder)... Trata-se, assim, daquilo que aqui designamos por uma espécie de «restauro» entre o *utilitarista* e o *correctivo*, se bem podemos perceber seguindo a terminologia dos documentos recenseados, os contornos das encomendas e os objectivos contratualizados em tais serviços – curiosamente (ou significativamente) entregues, por hábito, aos melhores pintores disponíveis na sociedade portuguesa e não a meros artífices de somenos...

Longe de se querer reduzir o papel do historiador de arte e do técnico de Património a um mero crítico atento de comportamentos de antanho, o que parece de maior utilidade – e actualidade – é compreenderem-se hoje as razões profundas que regeram este tipo de comportamentos, a fim de se revisitarem os métodos, as técnicas, as «receitas» e os modos de actuação utilizados para, enfim, se poderem diagnosticar, em moldes pluridisciplinares, as operações históricas, críticas, conservativas e restaurativas que exigem os critérios ético-científicos do nosso tempo.

■ Conceitos de «restauro utilitarista» e estatutos do pintor-restaurador

Voltamos à questão de base: à luz das contingências e características do mercado artístico vigente durante a Idade Moderna, o que se entendia em Portugal pelo acto

de mandar *renovar*, mandar *repintar*, mandar *retocar* um quadro, a fim de ele poder a servir, em termos funcionais, determinados objectivos?

O acto de «restaurar» contava-se entre as prerrogativas de um mestre pintor de estatuto liberalizado? Um profissional liberalizado era não só pintor de óleo e de fresco como, também, desenhador de cartões para retábulos, vitrais, tapeçarias e armas de heráldica, avaliador de obras, professor da arte, policromador e estofador de peças de escultura, «restaurador» de pinturas e, enfim, responsável de programas artísticos – ao vermos o perfil e a actividade profissional de um bom pintor do tempo de D. João III como é o caso de Cristóvão de Figueiredo, que usou várias das modalidades acima enumeradas, não custa pensar-se que os bons pintores da Idade Moderna, como aliás comprova a documentação portuguesa, foram, entre outras coisas, «pintores-restauradores» e como tal considerados [17]. Segundo o *Dicionário Etimológico* de José Pedro Machado, *restauratione* designa «renovação» de alguma coisa; assim, o «restaurador» era sobretudo o «renovador», o «reparador» de uma certa obra maculada pelo tempo. Em senso figurado, e recorrendo a João de Barros no *Dialogo da Uíçiosa Vergonha*, ao referir que «sã da mayor estima as hervas que preservam o corpo (...) e lhe restauram a saúde», «restaurar» liga-se ao sentido da preservação de alguma coisa que o tempo corrompeu.

Encontramos na abundantíssima (e ainda não prospectada com carácter sistemático) documentação portuguesa dos séculos XVI a XIX, desde livros de receita e despesa de confrarias e irmandades, a contas de paróquias e conventos, aos assentos notariais, testamentos, contratos de obra, inventários de bens, e férias de pagamento de estaleiros, etc, múltiplas referências a trabalho artístico em que tais terminologias são usadas, ou de modo algo indiscriminado ou já em contextos que corresponderão a objectivos concretos. É nesse contexto que se entendem as referências documentais a intervenções antigas realizadas em obras de arte que sofreram adições substanciais no decurso da sua existência, ao serem alteradas por restauros e acrescentos, com o objectivo de melhor «restaurar» a sua essência. Os pintores-restauradores do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco agiram assim, conscientes de que as adições que aduziam às peças intervencionadas lhes iriam mudar o sentido primeiro, mas

pensando, também, que com a sua marca as peças conservavam, afinal, o melhor da sua antiga essência. Por isso encontramos pinturas assinadas pelo próprio «restaurador», orgulhoso da sua empresa...

Na verdade, muitas dessas peças que sofreram intervenções correctivas foram «desmemorizadas» por falta de um registo estabelecido e «desidiologizadas» por alteração de funções, integradas (por exemplo) em novos espaços e em outros contextos artísticos onde a intenção primeira que norteou a sua factura foi sujeita a alterações que levaram à perda inexorável desse mesmo sentido. É esse o caso de tantos conjuntos artísticos portugueses que sofrem o estado dominante de um *status quo* que continua a arvorar, a par da ignorância, o preconceito redutor ao olhar para a própria realidade identitária, desvalorizando muitas obras de arte – alteradas, mudadas de sítio, mal conservadas, desrespeitadas, desmemorizadas, vistas sem ternura ou o mínimo elementar de atenção – que carecem precisamente de um esforço programado da investigação histórica, da conservação, do restauro e da revalorização patrimonial, estruturadas como um todo. Por outras palavras: é urgente confrontar a análise das obras a interencionar com a consciência do seu próprio historial, pelo que o conhecimento sobre a sua «ficha de conservação», digamos assim, adquire suma importância.

Ao defender-se um nível ou instância superior do trabalho conjunto dos técnicos de conservação e restauro e dos historiadores de arte aplicado às obras de arte (e referimo-nos a todas elas, e não apenas às que a museologia destacou como os casos significantes) – nível esse a que chamamos *Fortuna Crítica*, etapa maior de uma investigação histórica-artística-científica consequente –, é imperioso não se esquecer que é ao nível da crítica heurística (em que o «estado da questão» particular se inicia) e da *capacidade de saber ver sem preconceito* (que alarga os campos da sensibilidade partilhada) que se centram todas as virtudes da metodologia proposta pela nossa disciplina [18]. É a essa luz que podemos compreender – por exemplo – as razões que levaram ao repinte integral, nos anos 30 do século XVI, acaso por um pintor local de nome Fernão Vaz, das quatro tábuas quatrocentistas hoje conservadas na igreja de São Tiago de Tavira, mas realizadas inicialmente para um altar da igreja de Santa Maria do Castelo [19-20], duas delas (*São João Batista* e *São Pedro*)

já com a camada quinhentista removida após intervenção no Instituto José de Figueiredo / Instituto Português de Conservação e Restauro [11, 20], duas outras (*São Vicente* e *São Brás*) ainda com a pintura do século XVI aposta sobre a do século XV. Este caso de repinte integral e de reutilização dos suportes, na época de D. João III, deveu-se a duas razões maiores, o rigorismo hagiológico e um franco desejo de modernização, justificados aliás pelos termos das «visitações» feitas ao templo de Santa Maria pelos visitantes da Ordem de Santiago...

Em casos como este, não basta falar-se em atentado sem critério, ou acção de falta de gosto, para se justificar o procedimento do pintor-repintador, quando se tratou precisamente do contrário, isto é, de um esforço de, mantendo-se a iconografia e reutilizando-se os suportes, se conferir «actualidade» à superfície visível, ou seja, à *composição falante*. Mais polémico nos parece o critério (usado neste e noutros casos) de se remover a camada cimeira como se a maior antiguidade da camada subjacente fosse argumento suficiente para se destruir irremediavelmente uma obra de arte... Cremos que neste aspecto particular se impõe toda uma reflexão conjunta de agentes ligados à História da Arte, à Conservação e ao Restauro, pois não pode existir uma solução única a aplicar nestas situações e, em todo o caso, impõem-se medidas rigorosas para se documentar todo o processo em relação ao que for removido e, como tal, destruído.

O mesmo exemplo de «*restauro correctivo*» se aplica, com todo o rigor, ao caso do *Calvário* do Mosteiro de Jesus de Setúbal (Fig. 1), notável pintura de cerca de 1525, atribuída à Oficina de Jorge Afonso, hoje no Museu de Setúbal. Essa peça foi alvo de um largo repinte no final do século XVI, por razões de rigorismo tridentino que impuseram a presença do modelo da «*Stabat Mater*» (Fig. 1b) ao invés da representação da Virgem chorosa e desfalecida, acompanhada das Santas Mulheres e de São João Evangelista [21]. Tal acto, que se deve à oficina do próprio pintor régio do tempo, Francisco Venegas, vem já citado numa crónica monacal, a de Soror Leonor de São João [22], e alterou substancialmente a visibilidade da peça. Com os novos critérios de restauro científico no I.J.F., foi possível devolver à obra a sua estrutura original (Fig. 1a), documentando-se devidamente o testemunho histórico constituído pela adição que o repinte



Fig. 1 O Calvário do Mosteiro de Jesus de Setúbal, atribuído à Oficina de Jorge Afonso, c. 1525-30, e b) o «repinte correctivo» que sofreu no fim do século XVI, por imposição tridentina do modelo da «*Stabat Mater*». c) Após o levantamento do repinte.

tridentino impusera. Também no antigo retábulo da igreja do mosteiro da Madre de Deus de Xabregas, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, atribuído à oficina de Jorge Afonso, se atestam os critérios de «restauração» dominantes na primeira fase da Contra-Reforma: os painéis do *Pentecostes* e da *Assunção da Virgem* sofreram no final do século XVI adições de partes inteiras, apostas às composições primitivas, numa campanha atribuível à responsabilidade do citado pintor régio Francisco Venegas (de quem nos chegou um estudo para o «novo» *Pentecostes*). Trata-se, neste caso, de mais um «restauração correctiva», em que determinados detalhes ou grupos de figuras, por serem considerados não conformes aos ditames contra-reformistas, foram «decorosamente» substituídos, e que o restauro do I.J.F., neste caso, retirou, mantendo-os embora como testemunho.

Estas práticas de alteração e remodelação perduraram nos usos do «restauração» que se fizeram entre nós ao longo da Idade Moderna. Segundo José Lopes Baptista de Almada, autor da obra *Prendas da Adolescência, ou adolescência prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais uteis, deliciosas, e estimadas em todo o mundo*, saído em 1749, assinalam-se algumas curiosas «receitas» para o «restauração» pictórico [23]:

«INSTRUCÇAM VI Do modo de tirar o verniz a huma pintura. Póde tirar-se o verniz a huma pintura com agoa forte de prateyros tomada em huma brocha, e esfregando-a com ella, porém he necessário esfregalla com cuydado, para que se não roce a pintura, á qual, como com esta operação costuma ficar muyto resequida, se lhe dará com azeyte de noze, e agarráz, com o que ficará tão brilhante, e limpa, como se se acabara de pintar naquella hora (...)» [23, p.187].

Um segundo exemplo elucidativo é-nos dado por outro manual técnico que leva o título *Segredos Necessários para os Officios, Artes, e Manufacturas*, saído em 1794 [24]. O seu anónimo autor desenvolve todo um esclarecedor receituário para o «modo de alimpar painéis»:

«Se o painel fôr antigo he necessário alimpalo com uma brocha hum pouco áspera, molhada em lexívia tépida, composta de uma camada de água do rio e de huma quarta de sabão negro (...) Depois que estiver lavado, limpo e secco dá-lhe huma, ou duas mãos de verniz para os paineis. (...) Para renovar huma pintura velha lava a pintura três ou quatro vezes com agua de cal.» [24, p. 25].

«Quando hum painel está novo, dá-se vivacidade ás côres do modo seguinte. Dissolve hum bocado de assucar candi da grandeza de huma avelã, na quarta parte de hum quartilho de agoa ardente; bate bem huma clara de

ovo, e introduze-lhe pouco a pouco a agoa ardente; continúa a bater tudo, e passa ligeiramente por cima do painel huma esponja fina, e suave molhada neste licor. Se o painel for antigo he necessario limpá-lo com huma brocha, pouco aspera, molhada em lixivia tepida, composta de huma canada de agoa de rio, e de huma quarta de sabão negro; toma cuidado de não deixar penetrar muito a agoa, o que destruiria o painel. Depois que estiver lavado, limpo, e secco, dá-lhe huma, ou duas mãos de verniz para os paineis. Outro modo Emprega-se geralmente a agoa para limpar os paineis; ella tira quantidade de materias pegajosas, taes como o assucar, o mel, a cóla, e a porcaria que se apega a ellas. Ella tira tambem o verniz que he feito com gomma de peixe. Não se pôde reear nada a respeito das tintas, porque a agoa não obra sobre o oleo com que ellas são dadas. O azeite, e a manteiga tirão muitas manchas, e porcaria que resistem ao sabão, e dissolvem, ou comem o pez, a rezina, e outras substancias que se não podem tirar, senão com o espirito, e oleo de termentina, que altera muitas vezes as tintas, o que o azeite, e a manteiga não fazem. A cinza de lenha, e ainda melhor a cinza gravelada dissolvida em agoa he excellente para limpar os paineis, mas deve-se empregar com prudencia, porque come o oleo do painel, que não he envernizado com gommaz resinosas. O sabão tem as mesmas propriedades das cinzas, mas he mais perigoso para o oleo, por isso se não deve empregar senão para certas manchas particulares, que se não podem tirar de outro modo, assim não se deve empregar sem grande precaução. O espirito de vinho, como dissolve as gommaz, e as rezinas, excepto a gomma arabia, he excellente para tirar os vernizes que são compostos com estas materias; mas come, e amollece também o oleo; por isso precisa de grande precaução. O espirito de termentina dissolve também algumas gommaz que se empregão no verniz; mas o espirito de vinho he melhor em geral. Há com tudo manchas, que não cedem ao espirito de termentina, e que rezistem á maior parte das outras materias. Deve ensaiar-se, mas ainda com mais precaução porque obra sobre o oleo secco. A essencia de limão produz o mesmo efeito do espirito de termentina, mas he mais dissolvente, por consequencia não se deve empregar senão casos desesperados, e depois de ter ensaiado todos os outros methodos. Quando os paineis são envernizados com gomma arabia, clara de ovo, ou cóla de peixe, he preciso tirar o verniz antes de os limpar. He facil o conhecer isto

molhando hum canto do painel, porque se tornará pegajoso se tiver algum dos ditos vernizes para o limpar. Tirar-se-ha com huma esponja molhada em agoa quente, depois de ter posto o painel em huma posição horizontal. A agoa deve ser quasi fervendo, e só desde que a pintura se principiar a descobrir he que se deve empregar menos quente. Se o verniz não sahir com o esforço da esponja, esfrega-se com hum panno de linho molhado comprimindo-o em agoa tépida» [24, pp. 26-28].

«Para se passar huma pintura de hum panno velho para outro novo. Quando se quer renovar hum painel que tem i panno muito velho, dá-se sobre a pintura huma mão de cóla forte, e estendendo-se por cima hum panno que se cóla exactamente sobre o painel; feito isto volta-se do outro lado, e prega-se sobre huma meza, e deita-se-lhe nas costas acido nitroso enfraquecido, para desunir, e separar o panno velho da pintura. Feito isto tira-se o panno velho, e substitue-se-lhe hum novo, que se cóla sobre a pintura com cóla ordinária. Quando este panno está secco volta-se o painel, que fica entre os dous pannos, embebe-se de agoa o primeiro para o separar, e lava-se a pintura com suavidade para lhe tirar toda a cóla.» [24, p. 36].

Entre incontáveis exemplos sobre os efeitos nefasto de tais práticas, mostrou-se a imagem de uma Adoração dos Pastores, pintura da segunda metade do séc. XVII existente na igreja de Vinhas, concelho de Macedo de Cavaleiros, que foi totalmente descaracterizada por uma série de «repintes de contorno» e de «repintes de avivamento» seguindo algumas destas «receitas».

Na mesma linha de uma prática segundo velhos receituários se deve entender a matéria constante no estudo de Manuel de Macedo saído em 1885, onde afirma, por exemplo, que «o retoque de pintura deve apenas empregar-se nos pontos com faltas de tinta (...) e não se realizar jamais, segundo os regimentos, sem se haver adquirido pela morosa observação da pintura, conhecimento suficiente dos processos empregados pelo autor do quadro, e alcançado por prévios exercícios a certeza de se poder imitar com rigorosa exactidão o estilo, o colorido, o toque, do pintor, cuja obra se tem em mãos» [25]. Embora Macedo recomende o «retoque» tão-só em zonas com lacunas, sugere também, quanto a extensões maiores de perda de valores pictóricos, a prática do refazimento integral, isto é, do repinte:

«(...) procurar imediatamente qualquer estampa ou serie de estampas, reproduções de quadros de mestres de

diversas escolas, diligenciando encontrar em qualquer d'ellas documento que illucide o restaurador a restabelecer na composição do quadro os pormenores que desapareceram com o fragmento da t'ela. (...) na falta d'esse guia, o artista procurará, analyzing o assumpto da composição em todas as suas circumstancias, orientar-se áccêrca do espirito d'ella; e, quando ainda assim não possa ter a certeza de haver penetrado absolutamente as intenções do pintor, proceda com modestia, evitando improvisar arbitrariamente qualquer pormenor que mal se quadre, quer com o espirito do assumpto, quer com as idéas e conhecimentos relativos da epocha em que o quadro foi pintado».

Nada de novo nestas indicações receituárias que se citaram: era assim que agiam os «pintores-restauradores» dos séculos XVIII, e os do século XVII, e os anteriores. A este respeito, Manuel Macedo dá-nos um parecer sobre o significado do «restauro» que no seu tempo se praticava, avisando lucidamente para os seus perigos:

«A arte-officio do restaurador de quadros acha-se até dividida em duas secções bem distintas: a restauração e o retoque. O primeiro exige um conhecimento cabal dos diversos processos da pintura; investigação e observação constante das muitas causas de ruína a que se acham expostos os quadros e um estudo paciente e laborioso dos processos materiais aplicáveis à conservação e concerto dos quadros avariados. A restauração é portanto apenas um officio, embora difficil; o retoque constitui a parte artística do mester do restaurador, pois o bom restaurador não deixa de ser um pintor consumado e possuidor de talento (...). Através da restauração não é raro, restabelecendo nos objectos mutilados a harmonia do conjunto, restituir-lhes hábil restaurador o seu verdadeiro valor significativo, sem por forma lhe diminuir o interesse, quer artístico, quer arqueológico. O restauro (...) denuncia as contrafacções, as imitações e as substituições fraudulentas. Porém, o que ocorreu foi a multiplicidade de intervenções de restauro nas quais os restauradores, certamente hábeis pintores, decidiram modificar o aspecto da pintura, adaptando-a mais ao gosto da época e do proprietário» [25].

É num importante texto de Luís de Ortigão Burnay, de 1945, que se encontramos reunidas algumas das primeiras reflexões sobre a prática do «restauro» de pintura antiga. Diz esse autor que

«a função de restaurar pinturas data por assim dizer do tempo primeiro em que se começou a pintar, o que é dizer, desde tempos imemoriais. Volvidos alguns anos após a execução das mais antigas pinturas, insensivelmente deverá ter aparecido a função de reparar avarias tal como sucedeu e sucede com os monumentos, mobiliário, tecidos, etc. É indiscutível que no séc. XVII e sobretudo no séc. XVIII, se fizeram verdadeiros vandalismos devido à falta de aperfeiçoamentos científicos, e mais ainda, resultante duma menor experiência de hospital, como se poderia dizer medicamente falando» [5].

Para este técnico, foi sempre a «necessidade de reparação de objectos de valor» que impôs as operações de pseudo-restauro ciclicamente realizadas, ou seja, tratou-se da prática continuada do chamado «restauro correctivo e utilitarista», como aqui foi por nós designado. Mas, ao contrário do que afirma Ortigão Burnay ao dizer que «essas intervenções eram realizadas por mãos menos hábeis que as dos artistas que as haviam executado»¹, a documentação reunida aponta para uma conclusão oposta: foram, geralmente, mestres pintores de primeiras plana quem realizou tais intervenções, assim contribuindo, com maior ou menor dose de inconsciência, para prejudicar a integridade e as qualidades estéticas e materiais das obras. Não quer isto dizer que tais artistas – de que adiante se destacarão casos muito significativos – não recorressem, para «restaurar», a técnicas antigas, por vezes guardadas quase em segredo à sombra da oficina. Esse tipo de serviço, baseado em «receituários» de conhecimento mais ou menos empírico, sem qualquer rigor científico, conduziam a meros tratamentos de superfície com limpezas, retoques, repinturas e, por vezes, «aplicação de patine» a fim de refrescar o aspecto visual das obras, mesmo que mutiladas no seu carácter original; esta foi, de facto, a prática comum que se manteve até datas avançadas do século passado e que muito contribuiu

¹ Para Ortigão Burnay, os motivos que justificaram tais acções foram estes: «em tempos idos, sobretudo nos sécs. XV e XVI, a intangibilidade das obras de arte não era considerada (...); pintava-se um quadro sem preconceitos de originalidade nem de autoria (...). Se o retábulo pintado não era obra de uma só mão, porque razão deveriam os restauradores posteriores, ainda embebidos do espirito de oficina, ser mais respeitosos? O fito do restaurador antigo era consertar com aspecto agradável, e sem outro critério, as pinturas que lhe entregavam para restauro; não havia a moderna museografia com a preocupação do respeito religioso pela obra original do autor».

para desbaratar valores picturais que irremediavelmente se perderam sob a sucessão de «*limpezas*», «*remoções de verniz*» e «*adições de repinte*».

Houve que aguardar, com o século XX, com as primeiras teorias de Restauro, as publicações especializadas das Academias e dos Museus, o conhecimento dos métodos científicos de análise e sua aplicação em obras de arte (com Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho, entre outros) e com o papel pioneiro do Laboratório de Investigação Científica do Museu Nacional de Arte Antiga, criado e dinamizado em 1935 por João Couto (onde o pintor Luciano Freire exerceu funções de restaurador), a que se seguiria a acção do Instituto José de Figueiredo [26-28], os processos de estudo, conservação e restauro das obras de arte ganha outro sentido e uma base científica de que carecia. Com a redignificação da actividade do Conservador-Restaurador, abre-se enfim o caminho para a prática do restauro científico.

■ Exemplos de operações de «*retoque*», «*repinte*», «*renovação*», no *métier* corrente dos pintores portugueses do Renascimento, Maneirismo e Barroco.

À luz das pesquisas que se realizaram, são já muitas as referências documentais recenseadas a respeito da actividade de «*pintores-restauradores*» em Portugal ao longo da Idade Moderna. No âmbito deste nosso estudo, apresentamos um acervo limitado, mas significativo, de obras intervencionadas e de destacados pintores que praticam «*restauro*», recorrendo, em alguns casos, a material de recenseamento arquivístico pouco conhecido ou ainda inédito. Já se referiram atrás os casos, muito explícitos, onde é o próprio pintor régio de Filipe I de Portugal, Francisco Venegas, a intervir com «*restauro correctivo*» em importantes peças pictóricas da fase «*manuelina*» (os antigos polípticos dos cenóbios da Madre de Deus e de Jesus de Setúbal). Mas existem vários outros exemplos.

Em 1551, o pintor de óleo e dourado ANTÓNIO DE ARAÚJO, morador na cidade do Porto, recebeu da Irmandade de Santa Catarina, sita na igreja de Miragaia, o encargo de «*renovar*» e «*pintar de novo*» uma série de painéis da *Vida de Santa Catarina* para um dos altares dessa igreja. Se esta obra desapareceu, ficam-nos

contudo a informação sobre a actividade de um pintor quinhentista que, como escreveu Armando Couto [29], tanto realizava obra nova como praticava «*restauro*», ao renovar obra preexistente na igreja. Tal solução foi mais constante do que se pensa: muitas irmandades, por serem modestas de recursos, recorriam à reutilização de velhos painéis para finalidades de culto, o que impunha uma intervenção concertada de «*pintores-restauradores*», como parece ter sido o caso.

A presença de um especialista «*restaurador*» em Portugal no tempo de D. João III mostra como esta actividade assumira contornos de grande importância. Trata-se de REIMÃO DE ARMAS, um saboiano que veio para Portugal em 1533, com a categoria de «*pintor-restaurador*», e que trabalha com essas funções no Convento de Cristo de Tomar (1535-36), na igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha (1538), e na Sé do Porto (1544-54), três edifícios emblemáticos da arquitectura nacional, aí «*limpando*», «*renovando*» ou «*refazendo*» as velhas pinturas retabulares e, em alguns casos, os vitrais. Tendo a Câmara Municipal de Lisboa exigido que mostrasse carta de ofício, por ser artista de fora, recorreu a D. João III em Junho de 1536, dizendo que «*avia tres anos que vvera a estes Regnos e era oficyall dalympar retauollos e renovállos (...) e se tynha visto por experyencia o proveyto que se dyso seguia como mostrou por certidões autenticas (...) e que ora os officiaes da Camara de Lixboa lhe pedyã que mostrase carta demgyminação de seu ofyçio, a qual elle não tinha por lhe nã ser necesarya por quanto o olyo e comfeyções e cousas com que alympa e faz sua obra he de segredos, per omde se não pode enxeminar por hy nã haver official de sua arte (...) pedindo poys já estava vysta a experiencia do dito oficio ouvese por berm que podese vsar della ser ser examinado (...) visto por mim ey por bem que elle posa vsar do dito oficio e alympar e renovar os ditos retabollos como ate ora fez sem ser enxeminado» [30, pp. 33-34].*

Este pintor-restaurador-dourador saboiano efectuou, em colaboração de Fernão Rodrigues, a «*limpeza dos retábulos e vitrais*» do Convento de Cristo, em Tomar, entre 1533 e 1535. Em 1538, estava a «*alimpar e a reformar todos os rretavollos da igreja de Nossa snõra do Popullo*» [31], e a partir de 1544 ocupou-se a «*alimpar e renovar os retavollos*» da Sé do Porto [32], cobrando sempre preços muito elevados por esses serviços, de cujas técnicas guardava segredo. Sobre este saboiano

especialista em «*restauro*» de tábuas e de vitrais, julgamos ser importante destacar o facto de, no tempo de D. João III, ser considerado uma actividade de destaque o *restauro conservativo* de obras prestigiantes.

Com Reimão d'Armas trabalhou o português FERNÃO RODRIGUES, que foi pintor assalariado do Convento de Cristo em Tomar, a partir de 1533, e tinha como tarefas as de «*reformatar muitas coisas dos retavollos e em todo o corpo da Charolla, por dentro della e ao redor*»; em 1575 eram-lhe pagas, por mando do contador Pedro Henriques, da Ordem de Cristo, as obras que aí fizera desde 1573, a saber: «*alimpar e lavar, e remendar e arcodar as cores novas das velhas em todos os payneis que hão mister (...) e desasentar muytas vezes os payneis e os tornar a pôr, e pintar de novo algumas feçuras que estavam apagadas, e dourar e dar dazul omde foy necessario, e de outras cores*» [33]. A este artista coube certamente o continuado retoque que sofreram as pinturas murais da

Charola, os seus estuques maneiristas e, acaso também, algumas das tábuas pintadas por Gregório Lopes em 1536-38 para os altares pequenos.

Outro artista a praticar «*restauro*» foi o conceituado pintor, iluminador, calígrafo e cavaleiro da Casa de Bragança GIRALDO FERNANDES DE PRADO (c. 1530-1592), artista injustamente esquecido mas que no tempo gozava de consideração em círculos oficiais [34]. Cerca de 1580, este pintor da geração de Francisco Venegas e Gaspar Dias «*renovou*» as duas tábuas retabulares da Capela do Espírito Santo, da corporação dos mareantes de Sesimbra (hoje no museu local), cobrindo-as integralmente com novas composições: na tábua do Pentecostes (Fig. 2c) pintou uma *Adoração dos Pastores* (Fig. 2a) e na que representava *Nossa Senhora do Rosário*, uma *Adoração dos Magos*, ambas com destreza formal e sentido cenográfico italianizante, a atestar sólida formação maneirista. O exame radiográfico dessas



Fig. 2 A destruída Adoração dos Pastores de Giraldo Fernandes de Prado, c. 1580, Ermida do Espírito Santo de Sesimbra; b) exame radiográfico da peça, a revelar uma pintura anterior (Instituto José de Figueiredo, 1987); c) e o Pentecostes (de c. 1520, atr. a André Gonçalves), após remoção da camada que o cobria.

² «As pinturas de Sesimbra (...) deram entrada no Instituto José de Figueiredo em 1981 para serem tratadas devido a encontrarem-se em relativamente mau estado de conservação (processos n.os 71/81 e 72/81) (...) As radiografias realizadas em 1985 com o objectivo da averiguação do estado de conservação das mesmas, vieram, contudo, a revelar duas pinturas subjacentes (...). Tendo sido julgadas de melhor qualidade que as visíveis, foi decidido o levantamento das pinturas quinhentistas para pôr a descoberto as mais antigas - trabalho que actualmente está a ser realizado no painel da Adoração dos Pastores e que ainda não foi iniciado no outro» [11].

tábuas no Instituto José de Figueiredo veio revelar pintura subjacente (Fig. 2b)², tendo-se procedido à remoção da primeira, que deu a conhecer, após remoção da camada que o cobria, a cena do *Pentecostes*, obra de cerca de 1525-30 atribuível a André Gonçalves, um seguidor de Francisco Henriques. Deve neste caso levantar-se a mesma questão de ética científica a respeito do modo operativo a seguir e que referimos a propósito das pinturas de Tavira, já que, com a decisão precipitada de se fazer a remoção, se perdeu de forma irremediável a composição maneirista do fim do século XVI, que hoje se sabe ser de Giraldo de Prado, sem dela restar documentação suficiente. Neste caso, a reflexão sobre princípios e métodos a usar em casos afins desenha-se como prioridade que deve responsabilizar técnicos de História de Arte, Conservação e Restauro, Museologia, e outros, unidos no magno esforço de preservar património seguindo condutas que não se podem generalizar com facilitismos e impõem uma análise ponderada caso a caso³.

Uma das obras remanescentes deste pintor-fidalgo da casa de D. Teodósio II, Duque de Bragança, ao tempo considerado «*pintor famoso*» e, a crer no padre lóio Jorge de S. Paulo, «*homem de admirável pincel na arte da pintura*», é o retábulo da igreja da Misericórdia de Almada, cujas tábuas foram pintadas em 1590 e são um exemplo interessantíssimo do último Maneirismo português. Este conjunto, a aguardar intervenção de conservação urgente, foi alvo de remontagem, alterações e repintes logo a seguir ao terramoto de 1755, que muito danificou a igreja; nessa ocasião, os mesários chamaram dois conceituados «*restauradores*» de Lisboa, JOSÉ NUNES e JOÃO GOMES BAPTISTA, contratados para «*renovarem*» a talha e pinturas do retábulo, e que por uma folha de despesa de 1757 faziam comprar tintas e outros materiais para o dito «*restauro*»:

Folhas da Obra da Igreja e o mais que ficou arruinado por cauza do terramoto que houve em dia de todos-os-santos do ano de 1755.

«Rol das tintas, e paga dos Pintores

Tintas que comprou o Mestre Pintor Joze Nunes, e outras que se compe raram por ordem sua se (?) vão por elle assignadas.

<i>Retalho</i>	7\$500
<i>Alvaide</i>	3\$840
<i>Jesso</i>	\$960
<i>Crê</i>	2\$400
<i>Fezes de oiro</i>	\$180
<i>Ocre claro</i>	\$600
<i>Escuro</i>	\$120
<i>Sombra</i>	\$090
<i>Almagre</i>	\$220
<i>Esmalte(?)</i>	\$200
<i>Maquim</i>	\$150
<i>Flor de anil</i>	\$480
<i>Olio</i>	2\$540
<i>Roxo terra</i>	\$150
<i>(...) Vermilhão</i>	\$100
<i>Cinopia</i>	\$080
<i>Oiro</i>	1\$200
<i>Mais por outras ves de varias tintas que se foi buscar</i>	1\$920
<i>Pincéis e broxas</i>	\$720
<i>Sacos</i>	\$300
<i>e botija para o olio</i>	\$070
<i>Carretos de varias vezes e embarcassoens</i>	\$930
<i>Tigelas e mais vazilhas para as tintas</i>	\$300
<i>Agua para a cola</i>	\$120
<i>Velas de cebo</i>	\$140
<i>Mais sabão e ovos para alimpar</i>	\$120
<i>Total</i>	25\$430

a) Joze Nunes

<i>Paguei aos Mestres Pintores das suas mãos</i>	38\$400
<i>Total</i>	63\$830

Que tudo soma secenta e três mil, oitocentos, e trinta reais e para verdade de tudo os ditos pintores vão assignados, para que conste do dito gasto e seu pagamento.

Almada 7 de Abril de 1757

João gomes Baptista (?) // Joze Nunes». [35]

É inestimável a utilidade de um rol de materiais como o acima transcrito para os técnicos de restauro que, um dia, vierem a intervencionar as tábuas de Giraldo de Prado na Misericórdia de Almada. Mais uma vez se demonstra a imperiosidade de elencar os esforços conjuntos da História da Arte e da Conservação e Restauro para tarefas que só em espírito transdisciplinar fazem sentido.

³ Sobre esta matéria, importa que no seio da ARP e da Universidades se promova um debate sério em que, a partir de exemplos de comportamento díspar, se definam éticas comportamentais de restauro científico.

Nem sempre os «pintores-restauradores» do século XVI se ocupavam de obra antiga, e houve mesmo casos em que as circunstâncias obrigaram a intervir em peças recém-executadas. Assim se passou com o famoso mestre lisboeta DIOGO TEIXEIRA (c. 1540-1612), um habitual «parceiro» de Venegas, que em 1591 viera ao Porto a fim de pintar os painéis do retábulo de D. Lopo de Almeida, na igreja da Misericórdia, e foi de novo chamado pela mesma entidade, seis anos volvidos, para voltar ao Norte a fim de «renovar» esses mesmos quadros, que a humidade extraordinária do sítio havia entretanto danificado! A riqueza documental que subsiste no arquivo da Misericórdia portuense sobre as estadas de Diogo Teixeira no Porto e sobre a magna obra realizada (de que ainda subsistem quatro das pinturas, de excelente qualidade) mostra o respeito que grangeava, no tempo, um bom artista, assinalando-se, entre outras despesas com o artista e a sua comitiva, a compra de tintas para as obras que iria realizar e que se especificam, entre elas «7 e meia onças e seis outavas» da apreciada «cochonilha fina», além de «1 libra e meia de azul fino», «oito onças de carmim de Veneza» e «1 libra e meia de cinzas comuns» [36].

Também a nível regional se multiplicam as referências interessantes para o estudo da prática «restaurativa», entendida nos moldes em que as definimos. O grande investigador Sousa Viterbo dá-nos o nome de um modesto pintor de Beja, de nome ANDRÉ NOGUEIRA, que além de dourar e estofar imagens e de pintar a fresco, era também «restaurador»: em 1629, o artifice em causa recebia 600 rs por «pintar e renouar o Retabolo de taipa em que se acha a imagem de Nosa Snõra que estava nas taipas velhas das paredes e de pôr no altar dos presos da enxovia (...)» [37, p. 57].

A necessidade censória de «corrigir» imagens e quadros considerados impróprios para culto à luz dos princípios doutrinários da Contra-Reforma levou ANTÓNIO PEREIRA, pintor e «retratador» do Santo Ofício, a deslocar-se em 1657, a mando do notário do mesmo Tribunal, à capela de Jesus, sita na igreja paroquial de Santa Justa, em Lisboa, a fim de «repintar as figuras e letreiros» de um velho quadro que aí se encontrava, considerado «pouco decente» e matéria de denúncia de alguns fiéis: «(...) por mandado do snõrs Inquizidores (...) fui à igreja de sancta Justa (...) cõ tinta preta a olio cobrir os letreyros e figuras das portas e vãos dos nichos que estão

nas jlhargas da ditta capella sem dos letreiros ficar algo mais que o que dis ecçe homo nem das feguras de pilatos e farizeos ficar alguma coisa, a qual obra foram presentes (...)» [37, pp.62-63]. Neste caso, devia tratar-se de um *Ecce Homo* de arte flamenga, que pelo facto de ser considerado «impróprio» viu as suas figuras de judeus vituperantes a serem cobertas pela repintura censória [38]!

O mesmo afã iconoclástico levou, em Julho de 1620, os pintores-douradores e «restauradores» eborenses MANUEL FERNANDES e BARTOLOMEU SANCHEZ, a praticarem outro «restauo correctivo», ao receberam o encargo de dourar o novo retábulo do altar de Nossa Senhora da Conceição no Mosteiro de São Francisco, em Évora. Nesse âmbito, «renovaram», diligentemente, os painéis do antigo retábulo que ornava esse altar, pintado por Garcia Fernandes, cerca de 1530. Passado quase um século sobre a campanha renascentista, esse retábulo já não servia os objectivos de culto e, entre os painéis, havia especialmente o de *São Miguel Arcanjo a combater o demónio* (Fig. 3a) a suscitar toda a espécie de críticas acerbas pelo modo «indecoroso» como se representava a figura do diabo-mulher, desnuda, provocatória de formas, a tentar os olhares dos frades (Fig. 3b) [39]... Os protestos junto das instâncias de contróle inquisitorial contra esse quadro, pelas suas figuras de «formasura dissoluta» e «falso dogma», explicam o ambiente de fanatismo moralista que então dominava e levaram à necessidade de se fazer o repinte de 1626 em que a figura foi coberta sob espessa nuvem (Fig. 3c). Neste caso, felizmente, o restauro da tábuca no Instituto José de Figueiredo, por mestre Fernando Mardel, aquando da grande exposição *Os Primitivos Portugueses* (1940), veio descobrir a figura da mulher-diabo sob o grosseiro repinte, e devolver à peça a sua película original, como Garcia Fernandes a compusera.

No caso que neste estudo analisamos cumpre referir, também, a prática da fraude e da cópia desonesta visando fins inconfessados. O pintor toscano FRANCESCO GENTILESCHI, filho do famoso pintor de Pisa Orazio Gentileschi, veio para Lisboa em 1641, a convite do Embaixador D. Antão de Almada, para fabricar a artilharia necessária à causa do Portugal Restaurado, mas envolveu-se em escândalos que o levaram a comparecer no Tribunal do Santo Ofício, em 1648, para responder, entre outras coisas, por falso juramento, desfalques no fabrico das peças de artilharia e, também, pelo «roubo de uns quadros italianos na igreja de N^a S^a do Loreto, que



Fig. 3 a) e b) Miguel Arcanjo de Garcia Fernandes, c. 1530, na Igreja de S. Francisco de Évora. c) Antes do levantamento do repinte que sofreu em 1620 pelos pintores Manuel Fernandes e Bartolomeu Sanches na figura da mulher-diabo.

substituíra por cópias» [37]. Não sabemos como terminou este escândalo, mas o artista foi obrigado pela irmandade italiana de Lisboa a devolver os painéis que levava, supostamente para «restaurar», iludindo a boa-fé dos mesários.

O caso do famoso pintor ANDRÉ REINOSO (c. 1580-1650), um dos melhores artistas da geração proto-barroca portuguesa, é elucidativo. Este excelente cultor de um fino naturalismo «ao italiano», servido por um desenho de exímia qualidade e um domínio do modelado em claro-escuro (como se pode ver nas telas da Vida de São Francisco Xavier na sacristia de São Roque) era também um «pintor-restaurador»: entre Outubro de 1645 e Janeiro de 1648 trabalha no Convento de Nossa Senhora da Encarnação em Olhalvo, termo de Alenquer, a mando de D. Manuel da Cunha, bispo de Elvas e capelão de El-Rei D. João IV, e aí realiza várias obras, tanto de criação como de «restauração», de «emendas» e de «cópia»:

«Custaram os dous painéis de Nossa Snõra que fez André Reinoso e o concerto que fês no painel de S. Joseph e do Nascimento vinte mil rs. Lisboa, 22 de Outubro de 1645.

(a) André Reinoso

Recebeu mais André Reinoso quinze mil rs com os quais se deu por satisfeito e pago da cópia que fês do Nascimento, e resto que disse se lhe ficava devendo na verba assim e de como os resebeo assinou aqui Lxº 26 de 8.bro de 1645.

(a) André Reinoso

Recebeu André Reinoso por conta das emendas que por ordem do Senhor esta fazendo e tem feito nos quadros que vieram de Coimbra des mil rs.

(a) André Reinoso

Paguei a André Reinoso oito mil rs pelo concerto que fês nos painéis de Coimbra, em Lisboa a 26 de Janeiro de 1648.

(a) André Reinoso» [40].

Em 1675, o pintor de óleo, dourado e brutesco, gravador e também restaurador JOÃO BAPTISTA PINTO DE FRANÇA recebeu o encargo de «restaurar», pelo preço excepcional de 160.000 rs, as seis tábuas do retábulo do Mosteiro dos Jerónimos, que haviam sido pintadas pelo maneirista Lourenço de Salzedo, pintor da Rainha D. Catarina, em 1570-72. O «pintor-restaurador» seiscentista «limpou», «reintegrou» e refez partes inteiras da criação original, destacando perfis, avivando ou ocultando cores, cobrindo pormenores, secando algumas tonalidades mais vibrantes, cobrindo

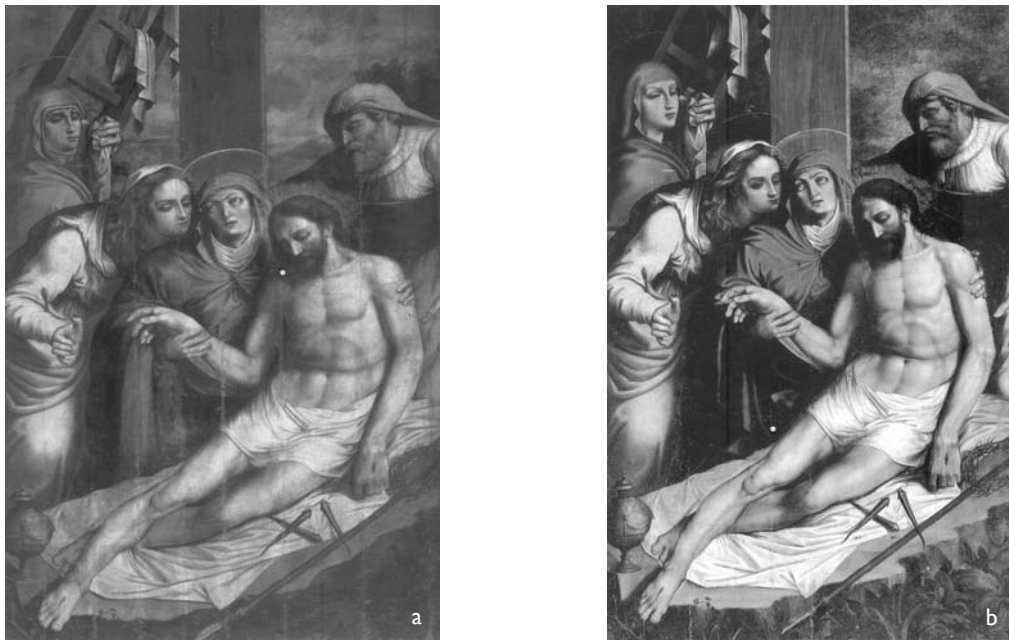


Fig. 4 A Lamentação sobre o corpo de Cristo de Lourenço de Salzedo (1570-72), do Mosteiro dos Jerónimos, antes (a) e depois do restauro (b).

detalhes que à luz do tempo já eram matéria de censura, e contribuindo para o depauperamento da qualidade do conjunto maneirista de Salzedo. As tábuas voltaram a ser repintadas em 1817-20 por Inácio da Silva Coelho Valente (1749-1833) e, de novo, em 1884 e cerca de 1940: não admira que a opinião crítica sobre os quadros fosse sempre (com a lúcida excepção do historiador de arte Adriano de Gusmão) de menosprezo. Só o restauro recente (1998-2000) permitiu restituir à obra de Salzedo o estado primitivo (Fig. 4), revelando, aliás, uma insuspeitada qualidade e a beleza do desenho e das tonalidades primitivas, que incluíam tintas para o efeito mandadas adquirir em Roma [41].

Havia em Lisboa, pelo menos, duas obras famosas de pintura a fresco, realizadas no início do século XVII pelo pintor régio Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632) com colaboração de Simão Rodrigues, e muito louvadas nas fontes: os tectos da igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos e da igreja da dominicana Anunciada, este já de perspectiva arquitectónica, à maneira romana de Cherubino Alberti, «couzas excellentes, com muita doçura e modéstia, fidalguia e bom debuxo», como diz em 1696 Félix da Costa Meesen, o nosso mais conhecido

tratadista de arte [42, p. 268]. O tecto da igreja da Anunciada, pelo menos, foi alvo de um amplo «restauro» realizado por ANTÓNIO PEREIRA RAVASCO (fal. 1712) que, neste caso específico, temos razões para supor que se processou em fidelidade com o pré-existente e com acento na limpeza e remoção de vernizes e fumos, segundo os termos do contrato que para o efeito foi exarado [43]. António Pereira Ravasco era, além de «mestre da Arte da Pintura», um estimado pintor de azulejos: no ano em que interveio na Anunciada, assinou e datou os azulejos que revestem a famosa Capela Dourada, a igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Recife, no Brasil [44, pp. 219-220]. Em Abril de 1703, encarregou-se junto às freiras do Mosteiro da Anunciada, na qualidade de «pintor-restaurador», de «fazer e reformar o tecto da dita Igreja e o frontespício da capella mor della, tudo de pintura, e do mesmo modo em que está e fará tudo o mais que estiver damnificado e tocar a pintura de fresco, de sorte que tudo fique perfeito» [45]. Tratava-se de «restaurar» um apreciado tecto em perspectiva com um século de existência e que o tempo danificara.

Em 1727, um pintor italiano estabelecido no Porto,

GIOVANNI BATTISTA PACHINI, recebeu o encargo de «renovar» a série de grandes tábuas existentes nas paredes da Sacristia da Sé do Porto, pintadas no início do século XVII pelo maneirista local Francisco Correia. Segundo a documentação, o italiano recebeu 122.100 rs: «a reforma do paynel de N^o. Senhora se fes com a de outros que se poseram na sanchristia e Capella do S^r da Agonia, e são nove por todo, grandes e de primorozas pinturas e antigas, q. por estarem damnificadas se reformaram em todas as partes com novas tintas por João Batista Pachim m.or que foy na Praça nova» [46]. É de notar que Pachini «renovou» as velhas tábuas aduzindo-lhes elementos novos (figuras, adereços, fundos de paisagem), bem dentro do seu estilo peculiar, num processo de «restauração correctiva» muito pessoalizado e que levou, no recente restauro destas pinturas, a que se conservasse o testemunho das adições setecentistas.

Em 1733-1736, PIETRO MARIA GUARIENTI (1700-1753), célebre pintor-escritor veneziano, veio a Portugal «restaurar», avaliar e copiar obras de arte, numa actividade entre o *connoisseur* (escreverá aliás uma «memória» da sua passagem, complemento à edição do *Abecedario Pittorioco* de Orlandi) e o «pintor-restaurador» que é, simultaneamente, avaliador e antiquário. Num documento divulgado na *Gazeta de Lisboa* de 17 de Fevereiro de 1735, declara que «adquirira bom nome» em Londres, Viena, Parma, Modena, Milão» e noutras cidades europeias pelo facto de «pintar, lavar e retocar, sem que se perceba outra mão, as pinturas principaes» das colecções régias e exemplifica com o facto de, já em Lisboa, ter «restaurado» uma pintura famosa, a «Circuncisão» de Amaro do Vale da Capela de D. Simoa Godinho na igreja da Conceição (que infelizmente não chegou aos nossos dias), bem como vários retratos dos Reis de Portugal e de benfeitores da Misericórdia.

Em 1727, o pintor genovês DOM GIULIO CESARE THEMINE (fal. 1736), pintor de óleo e de tectos de perspectiva e também «restaurador», abria às Cruzes de São Francisco, em Lisboa, uma «fábrica de óleo de jasmim» com a sua loja para venda de «tintas para pintar», formando sociedade com o mercador Ângelo Travegna, seu conterrâneo, para fins de exploração lucrativa e repartição de investimentos nessa fábrica [47]. Ignoramos que historial chegou a ter este projecto do pintor genovês, cujas prerrogativas eram não só a modalidade de óleo mas também o retoque de pintura

antiga, em que ensinou também o seu discípulo André Gonçalves.

O pintor BERNARDO PEREIRA PEGADO (fal. 1775) foi, além de pintor de óleo e mestre da sua arte (teve como discípulo o famoso Pedro Alexandrino), e à luz dos critérios vigentes, um conceituado «pintor-restaurador»: em 1772, realizou para a madre abadessa do Mosteiro de Santa Joana «a reforma do painel de N^o Snra Santa Joana da tribuna da capella mor» e nesse mesmo ano «renovou», a mando dessa abadessa, a célebre pintura de São Lucas pintando a Virgem, criado por Amaro do Vale, no início do século XVII, para a capela da Irmandade de São Lucas, confraria dos pintores de Lisboa sita no mosteiro da Anunciada (e que, depois do terremoto, passara para Santa Joana, tendo-se depois perdido o seu rasto) [48].

O famoso FRANCISCO VIEIRA DE MATOS, o VIEIRA LUSITANO (1699-1783), também praticou a arte de pintor-restaurador, como ele aliás reconhece, com orgulho, na sua obra auto-biográfica *O Insigne Pintor e Leal Esposo*, de 1780. Para Vieira Lusitano, pintor de sólida educação romana, «restaurar» e «avaliar» eram dois dos pilares da nobre arte da pintura. Assim, vemo-lo a realizar inventários descritivos de colecções da corte e da nobreza e a «restaurar» algumas das pinturas que avaliou. Foi o caso das telas seiscentistas de Diogo Pereira, assaz paradigmático por se tratar de obras famosas desse «genio raro, (que) sempre se ocupou em incendios, Diluvios, Tromentas, noites pastoris, vistas varias de paizes com gados; no que foi tão celebre neste genero, como os mais peritos nas couzas de mayor empenho»; como diz Félix da Costa Meesen na *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696), já citada. Em 1758, ao inventariar a riquíssima colecção de pinturas do Marquês de Penalva, em Lisboa, Francisco Vieira Lusitano elogia as várias obras de Diogo Pereira aí existentes, incluindo os quadros do *Dilúvio* e do *Inferno*, dizendo que os retocou com o objectivo de os «renovar» e, por conseguinte, melhorar, por serem das obras mais valiosas da pinacoteca:

«(...) extinguiu quazy todas as figuras que havia do dito Pereira e lhe introduzio outras de seu empenho e lhe acrescentou o Jeroglífico da Divina Justiça no lugar mais eminente do dito quadro avaliado em 192.000 rs».

A redescoberta recente destas duas peças de Pereira, em colecção particular, permitiu avaliar até que ponto a intervenção de Vieira Lusitano foi profunda no *Inferno* (Fig. 5), alterando muitas das figuras originais do século

XVII [49]. Mas o critério de restauro científico que prevaleceu, no caso, foi o de conservar a intervenção setecentista, não só como testemunho do pincel de Vieira como por se tratar de um caso explícito de «*restauro correctivo*».

Os critérios dominantes prosseguem no século XIX com Inácio da Silva Coelho Valente (Seia, 1749-Lisboa, 1833), um prolixo miniaturista, decorador de tectos, retratista e, sobretudo, «*pintor-restaurador*», actividade



Fig. 5 O Inferno, de Diogo Pereira, c. 1650 (col. particular), com as figuras acrescentadas em 1758 por Francisco Vieira Lusitano.



Fig. 6 Cristo a caminho do Calvário, de Campelo, c. 1570, (MNAA), depois do «restauro» de Inácio da Silva Coelho Valente, 1819.

que assumia com manifesta auto-estima. Vimo-lo já a intervir torpemente, em 1819, nas tábuas de Salzedo no retábulo dos Jerónimos [41, pp. 61-62], e é ele quem repinta também a *Anunciação* de Fernão Gomes, nesse mosteiro, chegando a colocar na parte inferior do quadro, orgulhosamente, a inscrição: «*Fernam Gomez no séc. XV. Ignacio da S^a Valente restaurou no ano 1817*». Também repintou, em 1819, o famoso *Caminho do Calvário* de Campelo (Fig. 6), na escadaria dos Jerónimos, e aí também após uma assinatura (onde aliás, com grande desinformação, troca a autoria da peça e o próprio século da sua factura...): «*GASPAR DIAS LVSTITANO, / INVENTOV E PINTOV, / NO SECVLO XV / ESTE SINGVLAR CHEFE D'OBRA, QVE / MEIO DESTRVIDO PELO TEMPO, A IM / PERICIA DE MAOS ARTISTAS / ACABOV DE PERDER. / COM INCANSAVEL DESVELO RESTAVIROV NO ANO DE 1819 / IGNACIO DA S^a VALENTE*».

Num nível regional, encontramos em 1854 um modestíssimo pintor espanhol, António Dominguez, de Vila Rasa, a deslocar-se à aldeia de Corte do Pinto, na zona raiana de Mértola, para «*retocar la mayor parte de las imágenes y se isso nuevo el quadro de almas...*», cobrindo pinturas antigas e reavivando formas e cores de acordo com os desígnios do pároco da freguesia [50, p. 87]. As tábuas intervencionadas no altar das Almas ainda existem. Exemplos como este são numerosíssimos no século XIX e as «*receitas*» empregues são seguramente as mesmas que já eram muito antes disso usuais...

Se o repinte correctivo foi comportamento usual ao longo da Idade Moderna portuguesa, levando à indignação de visitantes sensíveis, como o Conde Atanasio Raczyński, que se insurgia contra o «*verdadeiro flagelo*» que era a acção descontrolada dos pseudo-restauradores em Portugal [51], é certo que, no caso da arte sacra, houve medidas distintas face ao património pictórico considerado de qualidade: por um lado, muitos são os casos de retábulos desmembrados na época barroca mas cujas tábuas são reutilizadas na decoração das igrejas, em novas molduras de talha e com pontuais «*retoques de avivamento*» (caso das tábuas quinhentistas das igrejas de Freixo de Espada-à-Cinta ou de Vila Nova de Foz Côa, entre muitas outras); por outro lado, há tábuas que são piedosamente cobertas, como as pinturas do princípio do século XVI (descobertas por Belarmino Afonso e estudadas pela doutoranda da FLUL Isabel Lopes) no retábulo-mor da igreja de São Cristóvão de

Malta (concelho de Macedo de Cavaleiros), que foram cobertas numa reforma do fim do século XVII por telas barrocas com iconografia diversa, caso raro em que o «restauro correctivo» se faz por sobreposição de outros suportes pintados.

A pintura mural também não escapou a este tipo de comportamentos do «restauro correctivo», em datas que se prolongam por Novecentos. Aquando do destacamento dos frescos da capela de São João Baptista no claustro do Mosteiro de São Francisco de Guimarães, a *Degolação de São João Baptista* do chamado Mestre Delirante (Fig. 7), hoje exposta no Museu Alberto Sampaio, foi alvo de grosseiras repinturas, só removidas aquando do recente e criterioso restauro [52]. Também os frescos destacados da igreja românica de Outeiro Seco (Chaves), e alguns outros, foram pelos mesmos anos alvo de destacamento e, em seguida, muito repintados, tendo sido necessário todo um criterioso trabalho de limpeza e remoção dos repintes novecentistas que permitiu recuperar alguns dos casos [53-55].

■ Definição de conceitos essenciais

Em síntese, o conceito de «restauro» englobou sempre tarefas como *reparar, retocar, renovar, repintar, emendar, corrigir, beneficiar, limpar*, até se associar – mas só em pleno

século XX – a uma vertente conservativa e científica. Deteve, sem dúvida, um carácter artesanal, dentro da tradição das velhas corporações medievais, mesmo quando envolvia, como envolveu, artistas de recursos e de elevado estatuto social. É certo que, *grosso modo*, o carácter histórico-artístico-cultural das obras nunca foi tido em conta, bem como os valores estilísticos-artísticos, face aos objectivos de natureza utilitária, que urgia perenizar na medida do possível, reforçando efeitos formais, corrigindo pormenores, reforçando suportes e avivando tonalidades esmaecidas. Esta visão vai levar a todo o tipo de intervenções de pendor estético e de renovação dos valores formais dessas peças, dando importância ao carácter devocional e catequético intrínseco das mesmas mas esquecendo a sua valência como peças *únicas* e, como tal, portadoras de valores perecíveis.

Importa avançar, desde já, com três teses sobre a história do restauro de pintura antiga em Portugal que se configuram como algo de solidificado:

- 1) o conceito, aqui definido, de «restauro correctivo e utilitarista» aplicado à realidade pictural portuguesa entre o século XVI e o século XIX, que deixa claras as precisas funções do trabalho do «pintor-restaurador» e os objectivos que regeram o seu labor;
- 2) a certeza de que esta modalidade foi praticada (ao contrário do que genericamente até aqui se pensava), por *mestres pintores de alto estatuto social* e inequívoco



Fig. 7 Pormenor do fresco *Degolação de S. João Baptista*, c. 1520, do Museu Alberto Sampaio, antes (a) e depois do restauro recente (b).

reconhecimento no contexto do seu tempo, justamente porque era julgada uma tarefa de grande responsabilidade;

3) a constatação de que o uso cíclico do chamado «restauração correctiva» se prende, mais do que a razões de revalorização memorial de objectos ou de afirmação de patrimónios prestigiantes, a questões-outras que são o apego à dimensão iconófila e a decisiva vontade de controlo imagético a solicitar acção censória (quando não iconoclástica), sempre com fortes raízes ideológicas a justificarem os actos realizados.

A discussão sobre a utilidade do termo «restauração» aplicada a acções como as que se enumeraram persiste em aberto⁴, mas é certo que essa era a designação ao tempo utilizada quando havia que intervir numa pintura antiga, pelo que se trata, *mais do que rever as nomenclaturas, de compreender os comportamentos*. O princípio (defendido com veemência quando se inicia verdadeiramente o Restauro Científico) de que «é preciso conservar o mais possível, reparar o menos possível, e nunca restaurar», merece também alguma reflexão, pois o que se constata é que, em muitos dos casos enumerados neste texto, foi precisamente devido às intervenções feitas que tais obras perduraram até aos nossos dias. Como dizia Ortigão Burnay, «para nós o que vale é a pintura autêntica dos mestres, e é por isso também que não deveremos talvez maldizer excessivamente as repinturas que os nossos Primitivos apresentavam, primeiro porque elas são indício de que os quadros eram estimados e conservados, e ainda pela razão de que serviam para manter intactas as tintas originais» [5]. Já Afonso Lopes Vieira, em 1923, combatia o estigma provocado pelo conceito de restauração no seio da comunidade, justificando a razão das intervenções de restauração e dos seus critérios científicos:

«Quando falei do tratamento feito às táboas de Nuno Gonçalves, eu tive o cuidado de empregar, não a palavra “restauração”, mas a palavra “reintegração”, por mim proposta e hoje aceite. A palavra “restauração”, desacreditada em toda a parte, serviu muitas vezes em Portugal para crismar os mais graves atentados, as barbarias mais temerosas. (...) Mas o que eu pretendo dizer é que exactamente um dos aspectos de beleza moral que este trabalho especial e melindrosíssimo encerra, é que a acção do pintor que tem a sua paleta se encontra humilde e grandiosamente diminuída perante a acção do reintegrador que sacrifica a sua personalidade perante a personalidade dos mestres que vai servindo» [56]. É por essa altura, aliás, que está na plenitude da sua actividade o pintor-restaurador Luciano Freire, considerado por José Alberto Seabra Carvalho pioneiro face ao que se fazia pelos princípios ético-científicos em que assentava [57].

Para um historiador de arte que entenda ser prática da sua disciplina o estudo integral dos programas artísticos que formam as obras na sua lógica interna, unidade codificada, narratividade e níveis de discurso estético, é imprescindível saber quanto do processo de criação original persiste e que circunstâncias do tempo, do gosto, das vicissitudes da História, alteraram esse processo criativo. É por isso que a perspectiva conjunta com o laboratório e a ciência, as metodologias de intervenção e de estudo matérico, etc, são mais uma dimensão de trabalho conjunto para esta senda investigatória que busca prescrutar o sentido das obras de arte. É essencial, assim, assumir por inteiro, com os métodos laboratoriais e o estudo das estruturas físicas das peças, a análise das componentes estéticas e ideológicas das mesmas, a fim de se poder constituir um programa de estudos adequado caso a caso.

⁴Num relatório de Ana Teresa Braga, técnica de Conservação e Restauro, já citado, definem-se termos e conceitos específicos sobre esta matéria, que passamos a citar:

«Re-intervenção - intervenção de restauro em peças que já sofreram intervenções de restauro anteriores, cuja metodologia pode visar ou a remoção dessas intervenções («des-restauro») ou a conservação e restauro das mesmas («re-restauro»).

Des-restauro - intervenção de restauro que visa a remoção de intervenções de restauro anteriores, com o intuito da procura do original ou do mais antigo.

Re-restauro - intervenção de restauro posterior à realização de um des-restauro ou intervenção de conservação e restauro sobre outra intervenção de restauro anterior.

Retoque - cobertura pontual de superfícies pictóricas ou cromáticas, num momento posterior à conclusão destas e por outra mão distinta da do autor que as realizou. É frequente em situações localizadas de desgaste da pintura original.

Repinte - cobertura generalizada, mas não total, de superfícies pictóricas ou cromáticas, num momento posterior à conclusão destas e por outra mão distinta da do autor que as realizou. Geralmente, não se encontra camada preparatória entre ambas as superfícies. Podem-se distinguir diversos tipos de repintes: repintes estéticos, repintes de pudor e repintes iconográficos.

Repintura - representação pictórica sobreposta a uma outra, de autores diferentes, sendo ambas formal e esteticamente distintas uma da outra. São geralmente separadas por uma camada preparatória.

Repolicromia - camada cromática sobre outra já existente com camada preparatória entre ambas. Termo utilizado especificamente em escultura policromada» [14].

■ Agradecimentos

Para a redacção deste texto, que desenvolve os termos de uma conferência apresentada ao *II Curso Livre de História da Arte «Conservação e Restauro de Obras-primas da Arte Portuguesa»*, realizada na Faculdade de Letras de Lisboa, em 13 de Dezembro de 2006, o autor manifesta o seu reconhecimento a Joaquim Inácio Caetano, Luís Urbano Afonso, António João Cruz, Delgado Rodrigues, Patrícia Monteiro, Fernando António Baptista Pereira, Manuel Batoréo, Carmen Olazabal Almada, Luís Tovar Figueira, António Salvado, José Pessoa, Raquel Fraga e Maria Adalina Amorim, pela oportunidade de discussão em torno destes temas e, bem assim, à direcção dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, do Arquivo da D.G.E.M.N., do Arquivo da Misericórdia de Almada e do Arquivo do IPCR (Instituto Português de Conservação e Restauro) pelo apoio às investigações realizadas.

Este texto está relacionado com o Projecto POCI/EAT/58065/2004 da FCT, «*A matéria da imagem: os pigmentos na tratadística portuguesa entre a Idade Média e 1850*», realizado pela Faculdade de Letras de Lisboa e a Faculdade de Ciências de Lisboa, envolvendo os Doutores Luís Afonso e António João Cruz, o signatário e, como investigadora permanente, a Dra Patrícia Monteiro. Durante a investigação de arquivo foram elencados diversos «*receituários*» dos séculos XVII, XVIII e XIX sobre intervenções de «*restauro*» em obras de arte.

■ Referências

- Carvalho, R.; Vitorino, P., 'A "Trindade" do Museu do Porto, vista aos raios X', *Portucale*, **7**(39) (1934).
- Couto, J., 'Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas', *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, **3** (1952) 3-23.
- Couto, J.; Valadares, M., 'A "Salomé" de L. Cranach, o Velho. A intervenção do "Laboratório para o exame das obras de arte" do Museu das Janelas Verdes, nos trabalhos preparatórios do restauro da pintura – Salomé, de Lucas Cranach, o Velho', *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, **4** (1938) 39-54.
- Reis-Santos, L., *Os processos científicos no estudo e conservação da pintura antiga*, Porto (1939).
- Burnay, L. O., 'Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas', *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, **14** (1945) 62-65.
- Teixeira, L. M., 'Carlos Bonvalot no estudo e tratamento da pintura portuguesa à luz dos métodos científicos', in *O Estudo da Pintura Portuguesa Antiga num Relatório Técnico de 1932*, IPPC, Lisboa (1981) 29-41.
- Rodrigues, P. S., 'Da História da Conservação e do Restauro: Das Origens ao Portugal Oitocentista', in volume a publicar pelo Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa (2007).
- Carvalho, J. A. S.; Vandevivere, I., 'Desenho preparatório e realização pictural', in *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*, Instituto Português de Museus - Reproscan, Lisboa (1994) 81-89.
- Cruz, A. J., 'Do certo ao incerto: o estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente', in *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*, Instituto Português de Museus - Reproscan, Lisboa (1994) 41-45.
- Cruz, A. J., 'A radiografia no Laboratório para o Exame das Obras de Arte, do Museu Nacional de Arte Antiga (1936-1965)', in *100 Anos da Descoberta dos Raios X. A radiação X no desenvolvimento científico e na sociedade*, Universidade Nova, Lisboa (1995) 61-62.
- Cruz, A. J., 'Imagens perdidas, imagens achadas: pinturas reveladas pelos raios X no Instituto José de Figueiredo', in *Actas do Simpósio Comemorativo do Centenário da Descoberta dos Raios X*, Universidade de Coimbra, Coimbra (1996) 83-103.
- Cruz, A. J., 'A matéria de que é feita a arte. Contribuições para o estudo da pintura portuguesa', *Química. Boletim da Sociedade Portuguesa de Química*, **84** (2002) 39-44.
- Pessoa, J., 'Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho – a tábua da "Trindade", radiografia de um exame feito há setenta anos', in *Cores, Figura e Luz. Pintura Portuguesa do Século XVI*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (2004).
- Braga, A. T., 'A evolução dos critérios de intervenção de restauro em Portugal', *Prorestauro*, <http://www.prorestauro.com/index.php?option=content&task=view&id=144> (acesso 4-1-2007).
- Neto, M. J. B., 'Carta de Cracóvia 2000. Os princípios de restauro para uma nova Europa', *Estudos-Património*, **3** (2001) 93-99.
- Moura, A., 'Valorização dos elementos autênticos na obra de arte', *João Couto. In Memoriam*, Lisboa (1971) 123-135.
- Serrão, V., *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, Lisboa (1983).
- Serrão, V., *A Trans-Memória das Imagens. Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI a XVIII)*, Cosmos, Lisboa (2007).
- Fernandes, C. M. V., *A Igreja de Santa Maria do Castelo de Tavira*, Colibri - Câmara Municipal de Tavira, Lisboa - Tavira (2000).
- Cruz, A. J., 'Imagens em transformação: os painéis de Santa Maria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial', *Conservar Património*, **2** (2005) 29-53.
- Gonçalves, F., *História da Arte, Iconografia e Crítica*, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, Lisboa (1990).
- Pereira, F. A. B., *O Museu de Setúbal*, Setúbal (1990).
- Almada, J. L. B., *Prendas da Adolescência, ou adolescência prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais uteis, deliciosas, e estimadas em todo o mundo: obra utilíssima nam só para os ingenuos adolescentes, mas para todas, e quaesquer pessoas curiosas; e principalmente para os inclinados ás Artes, ou Prendas de Escrever, Contar, Cetrear, Dibuxar, Illuminar, Pintar, Colorir, Bordar, Entalhar, Miniaturar, etc.*, Off. de Francisco da Silva, Lisboa (1749).
- Segredos Necessários para os Offícios, Artes, e Manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia domestica, extrahidos da Encyclopédia, da Encyclopædia Methodica, da Encyclopædia prática, e das melhores

- obras que tratarão até agora estes objectos, tomo II, Officina de Simão Thaddeu Ferreira, Lisboa (1794).
- 25 Macedo, M., *Restauração de quadros e gravuras*, Lisboa (1885).
- 26 *Conservação e Restauro no Instituto José de Figueiredo*, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa (1987).
- 27 Carmo, A. M.; Alves, L. M. P.; Ribeiro, M. I. M., 'A investigação científica aplicada ao estudo das obras de arte. Resumo das actividades do Laboratório Central do Instituto de José de Figueiredo', *Boletim da Sociedade Portuguesa de Química*, Lisboa, **28** (1987) 51-56.
- 28 Alves, L. M. P.; Ribeiro, M. I. M., 'Contributo para o conhecimento da técnica empregue em obras de arte. Estudo da composição de pigmentos e aglutinantes', *Conservação e Restauro no Instituto José de Figueiredo*, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa (1987) 103-111.
- 29 Couto, A., 'Do retábulo de Santa Catarina, e um pintor... restaurador quinhentista», *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, **2**(2) (1939) 261-263.
- 30 Viterbo, F. M. S., *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, 1.ª série, Lisboa (1903).
- 31 Serrão, V., 'O mecenato da Rainha D. Leonor e a pintura de Corte', *Oceanos*, **8** (1991) 104-109.
- 32 Gonçalves, F., 'Reimão d'Armas, pintor-restaurador quinhentista, esteve no Porto', *O Tripeiro*, **1**(3) (1961) 85-86.
- 33 Sousa, J. M. C., 'Repintura dos quadros da Charola', *Anais da União dos Amigos da Ordem de Cristo*, **2** (1951) 253-255.
- 34 Serrão, V., 'Maniera, mural painting and calligraphy: Giraldo Fernandez de Prado (c. 1530-1592)', in *Out of the Stream: new perspectives in the study of medieval and early modern mural paintings*, ed. L. U. Afonso, Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa (no prelo).
- 35 'Folhas da Obra da Igreja e o mais que ficou arruinado por cauza do terramoto que houve em dia de todos-os-santos do ano de 1755', *Arquivo Histórico da Misericórdia de Almada*, Maço 6, n.º 15; L.º 25-A, fl. 42 e segs.
- 36 Basto, A. M., 'O Pintor Quinhentista Diogo Teixeira. Da sua actividade artística no Porto', *Pátria* (1931).
- 37 Viterbo, F. M. S., *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, 2.ª série, Lisboa (1906).
- 38 Gonçalves, F., 'A Inquisição portuguesa e a arte condenada pela Contra-Reforma', *Colóquio* **26** (1963) 27-30.
- 39 Serrão, V., 'As "Imagens de Formosura Dissoluta" e a arte da Contra-Reforma: o caso de uma pintura quinhentista', *Vértice*, **3** (1988) 23-30.
- 40 Recibos autógrafos, Arquivo do Marquês de Olhão, Núcleo Eclesiástico, doc.º 28, fls. 21 v.º a 27 v.º.
- 41 Almada, C. O.; Figueira, L. T.; Serrão, V., *História e Restauro da Pintura do Retábulo-Mor do Mosteiro dos Jerónimos*, IPPAR, Lisboa (2000).
- 42 Kubler, G., *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, Yale University Press, Harmondsworth (1967).
- 43 Serrão, V., 'António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II', in *Carlos Alberto Ferreira de Almeida. In Memoriam*, vol. II, ed. M. J. Barroca, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto (1999) 347-362.
- 44 Meco, J., *O Azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa (1989).
- 45 ANTT, Cartório Notarial de Lisboa, n.º 7-A, L.º 84, fl. 6v.º-7 (contrato de 12-IV-1703).
- 46 Gonçalves, F., 'João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto', *Arquivos do Centro Cultural Português* da Fundação Calouste Gulbenkian, **2** (1972).
- 47 A.N.T.T., Cartório Notarial de Lisboa, n.º 11, L.º 454, fls. 19 e v.º (contrato de sociedade de 27-X-1727).
- 48 Serrão, V., 'Bernardo Pereira Pegado', in *D. João V Magnífico*, ed. N. Saldanha, IPPAR, Lisboa (1995) 165-167.
- 49 Serrão, V., 'Le monde de la peinture baroque portugaise. Naturalisme et ténèbres, 1621-1684', in *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque*, Musée Jacquemart-André, Paris (2001) 51-77.
- 50 Boiça, J. M. F., *Imaginária de Mértola. Tempos, Espaços, Representações*, Campo Arqueológico de Mértola, Mértola (1998).
- 51 Raczyński, A., *Les Arts en Portugal*, Paris (1848).
- 52 Vandevivere, I.; Carvalho, J. A. S., 'O Mestre Delirante de Guimarães', in *Museu Alberto Sampaio. Coleção de Pintura*, I.P.M., Lisboa (1996).
- 53 Caetano, J. L., *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Ed. Aparição, Lisboa (2001).
- 54 Caetano, J. L., 'Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia', in *A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação*, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto - DGEMN, Porto (2002).
- 55 Afonso, L. U., 'A Pintura Mural dos Séculos XV-XVI na Historiografia da Arte Portuguesa: Estado da Questão', *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, **1** (2002) 119-137.
- 56 Vieira, A. L., *Da Reintegração dos Primitivos Portugueses*, Amigos do Museu de Arte Antiga, Lisboa (1923).
- 57 Carvalho, J. A. S., 'Pinturas antes do Restauro. Provas fotográficas do Espólio de Luciano Freire', in volume a publicar pelo Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa (2007).