

Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900

*In search for the original image: Luciano Freire and the theory and
practice of painting restoration in Portugal circa 1900*

António João Cruz

Departamento de Arte, Conservação e Restauro, Escola Superior de Tecnologia de Tomar,
Estrada da Serra, 2300-313 Tomar
ajcruz@netvisao.pt

Resumo

A partir de afirmações fragmentárias que se encontram em diversos textos, especialmente num relatório de natureza memorialística escrito na década de 1930, pretende-se reconstituir, tanto quanto possível, a teoria e a prática do restaurador Luciano Freire (1864-1934), que interveio em muitas das mais importantes pinturas dos museus portugueses. De acordo com as suas palavras, essas intervenções justificaram-se sobretudo pelos danos que os restauradores do passado causaram às pinturas, quer através de repintes, as situações mais frequentes, quer através de limpezas, as situações piores, e pelos danos devidos às condições a que as obras foram expostas. Tiveram como objectivo geral a recuperação da imagem original. Em princípio, Luciano Freire era adepto da limpeza completa de sujidades e vernizes e remoção de retoques e repintes, tal como era feito na National Gallery, em Londres, mas na prática admitia que não fossem levantados os retoques e repintes bem realizados e em bom estado. Considerava que as lacunas devem ser integradas e, dividido entre a recuperação da imagem original e o respeito pela obra original, geralmente acabava por considerar que os retoques miméticos só podem ser realizados quando há vestígios suficientes para servirem de guia. Portanto, o retoque tem limites que, no entanto, reconhece, ultrapassou algumas vezes. Embora não tenha usado a radiografia, atribuía grande importância à documentação das suas intervenções, quer através da fotografia, quer através de outros meios.

Palavras-chave

Restauro; Conservação; Pintura; Repinte; Retoque; Portugal.

Abstract

From the fragmentary statements found in several texts, especially from a report written in the 1930's that presents memoir notes, this paper intends to reconstitute, as much as possible, the restoration theory and practice of Luciano Freire (1864-1934). He treated many of the most important paintings belonging to Portuguese museums and, according to his words, those interventions were justified, above all, by the damages caused by past restorers, through repaints, which was frequent, or through cleaning, which originated the worst problems, and by the damages caused by the ambient conditions surrounding the paintings. In general, the interventions aimed at recovering the original image. Although Luciano Freire was, in theory, an adept of the complete cleaning of dirt and varnishes and complete removal of retouches and repaints, as it was done in National Gallery, London, in practice he admitted that when the retouches and repaints were well done and in good condition they were not to be removed. He considered that losses should be reintegrated and his thoughts were divided by the recovering the original image and the respect for the original work. He usually ended up considering that mimetic retouching could only be done when enough clues were present. Therefore, retouching had limits that, however, he recognizes, he crossed at times. Although did not use radiographs, he attributed great importance to treatment documentation through photography or other means.

Keywords

Restoration; Conservation; Painting; Overpainting, Inpainting; Portugal.

Luciano Freire (1864-1934) é, provavelmente, o mais conhecido nome de restaurador de pinturas em Portugal e este destaque em grande parte terá tido origem no tratamento, que realizou em 1909, dos *Painéis de São Vicente* atribuídos a Nuno Gonçalves [1]. Embora tenha sido questionada a correcção dessa intervenção, nomeadamente por causa de uma alegada desfiguração de alguns dos retratados, e a dúvida se tenha mantido activa, pelo menos, até 1944 – data em que a questão ainda é expressamente abordada pelo então director do Museu Nacional de Arte Antiga [2] –, não são claros os princípios que Luciano Freire seguiu nesse trabalho, não obstante a posição que essa obra ocupa na história da arte em Portugal e, conseqüentemente, a delicadeza da situação. De uma forma mais geral, é desconhecida a filosofia ou teoria do restauro que esteve subjacente à sua actividade neste domínio, apesar da importância das pinturas que passaram pelas suas mãos, pois nem é directamente abordada pelo próprio nos seus escritos, nem é apresentada por quem com ele conviveu ou frequentou o seu atelier de restauro.

Sucede isto por desinteresse do próprio por reflexões desta natureza ou por desinteresse dos seus contemporâneos? Traduz efectivamente ausência de reflexão a este respeito ou tão-somente ausência de produção escrita que tenha fixado a reflexão expressa de outras formas?

Qualquer que seja a resposta, não pode deixar de se reconhecer a importância que Luciano Freire atribuía à documentação das suas intervenções. É isso que testemunham escritos seus como o relatório, ainda que de natureza memorialística, que elaborou sobre as suas intervenções de conservação e restauro [3, 4] ou o sexto capítulo das suas memórias, ainda inéditas [5], ou, por outro lado, as fotografias que solicitou ao fotógrafo João Coutinho para documentar o estado de conservação de algumas das obras [1]. No entanto, também é verdade que foi acusado de não divulgar a informação obtida, sendo afirmado em 1936, a respeito da sua intervenção nos *Painéis de São Vicente*, que “ninguém hoje sabe o que se passou durante esse trabalho” [6]. Curiosamente, um texto que Luciano Freire chegou a preparar a este respeito, texto que, no essencial, repete o que registou nas suas memórias, não chegou a ser publicado na ocasião, mas somente muito mais tarde, apenas como documento com interesse histórico [7].

Embora os escritos de Luciano Freire, como se disse, não abordem directamente os princípios que estiveram subjacentes às suas intervenções, elementos dispersos por descrições e comentários, sobretudo do relatório concluído no início da década de 1930, deixam entrever o seu pensamento a este respeito. Pretende-se recolher aqui essa informação indirecta – seja a que se encontra nesse documento, seja a que se encontra noutros textos, seus ou de quem, como José de Figueiredo, acompanhou de muito perto o seu trabalho [4, 8] –, interpretá-la e apresentá-la de uma forma, tanto quanto possível, ordenada. Além disso, procede-se ao seu enquadramento na história da prática e da teoria da conservação e restauro de pintura, especialmente no pouco que se sabe sobre a sua situação em Portugal. Nas citações actualizou-se a grafia e a pontuação.

■ A conservação e restauro de pintura cerca de 1900

Até meados do século XVIII, a escassa literatura relacionada com a conservação e restauro de pintura é constituída apenas por colecções de receitas, muitas delas supostos segredos, frequentemente compiladas de uma grande diversidade de fontes, geralmente apresentadas de uma forma pouco crítica e pouco organizada, por vezes reunidas por curiosos sem actividade na área. O objectivo de qualquer intervenção é reparar as obras e, como diz Robert Dossie em meados do século XVIII, “tornar bom o que estiver danificado ou defeituoso” [9, p. 293]. Neste contexto, em que não existe o conceito de respeito pela obra de arte e a sua história [10, pp. 12-13], não há princípios de intervenção a discutir e quando surgem críticas a respeito da intervenção de um restaurador elas incidem apenas na qualidade da execução técnica [11, p. 101].

De meados do século XVIII a meados do século XIX a situação não parece mudar muito de acordo com o que vai saindo dos prelos [12], mas fora desse palco público vão-se desenvolvendo outras visões, como a de Pietro Edwards, em Veneza, que levam ao estabelecimento de normas de intervenção que já pressupõem uma abordagem racional muito elaborada [13-15]. Em meados de oitocentos o tratamento de pinturas ganha visibilidade

pública graças à polémica que se desenrola em torno da limpeza de obras da National Gallery, Londres [9, 16]. É igualmente em meados do século XIX que os tratados de conservação e restauro de pintura ganham importância, quando até então, com a excepção de dois volumes publicados, respectivamente, em 1827 e 1837, o assunto constituía apenas uma parte de livros dedicados a outros temas [12-14]. No entanto, estes tratados, de uma forma geral, continuam a ser apenas repositórios de natureza técnica, ainda que mais sistemáticos e desenvolvidos. Acerca das operações que fazem parte da actividade do restaurador, acerca da sua justificação e dos seus objectivos, não são expressas nem dúvidas, nem alternativas, nem interrogações. O restaurador tem como objectivo devolver a uma pintura o seu estado primitivo [9, 17-19].

A polémica em torno da limpeza de pinturas não parece reflectir-se na produção escrita do início da segunda metade do século XIX, pelo menos no que diz respeito às obras mais citadas. Quando muito, é mencionado, como faz Ulisse Forni em 1866, que não têm razão de ser as reservas que levam alguns a considerar que “não se possa ou não se deva reparar os danos e as injúrias do tempo” [20, p. 35]. Da mesma forma, na literatura respeitante ao restauro de pintura, não parece haver ecos do confronto que, a respeito dos monumentos arquitectónicos, opõem, entre outros, Eugène Viollet-le-Duc, que defende o restauro dos monumentos, isto é a sua reconstituição, e John Ruskin, que advoga a sua conservação no estado em que chegam ao presente, mesmo que na forma de ruínas [11, 13, 14]. Afirmacões como a de que “é impossível em arquitectura, tão impossível como regressar da morte, restaurar qualquer coisa que tenha sido grande ou bela” [21, p. 179] não parece terem suscitado qualquer dúvida que os manuais de restauro de pintura publicados até ao final de oitocentos tenham registado.

No entanto, os manuais da segunda metade do século XIX dão conta de uma significativa mudança de perspectiva acerca da formação que o restaurador de pintura deve ter. Deve ser um artista, sem dúvida, mas, além de dever ser “um escravo do mestre que deve retocar” [17, p. 115], o restaurador deve ter grande conhecimento de outros assuntos, entre os quais os que fazem parte da química. “Quem sabe química rapidamente identifica as substâncias mais adequadas e os métodos mais apropriados;

e também sabe como evitar tudo aquilo que pode causar dano. Enquanto quem ignora a química, quem não consegue explicar os fenómenos que ocorrem perante os seus olhos, fica confuso, hesita, perde tempo e, por vezes, emprega meios contraproducentes” [9, 19].

Em Portugal, o primeiro livro sobre conservação e restauro de pintura, data de 1885 e é de autoria de Manuel de Macedo, um conservador de museu [22]. Até então quem geralmente se dedicava a essa actividade eram os pintores, por vezes de renome, ou amadores e dela com alguma frequência resultavam extensos repintes que, possivelmente num número significativo de casos, são totais [23-26]. Embora a obra de Manuel de Macedo seja de divulgação – ou talvez por isso mesmo –, começa por colocar a questão se “devem ou não devem restaurar-se as obras de arte” – questão ausente, como se disse, dos volumes mais conhecidos e de maior dimensão. Depois de referir que, “apesar do muito que se tem escrito acerca deste assunto, acham-se as opiniões, a tal respeito, ainda hoje muito divididas”, Macedo responde que o restauro, que designa por restauração, deve ser realizado, pois contribui “para a conservação e duração de qualquer objecto artístico”, para o “salvar da ruína e destruição completa” e, ao restabelecer “a harmonia do conjunto”, restituir-lhe “o seu verdadeiro valor significativo, sem por forma alguma lhe diminuir o interesse, quer artístico, quer arqueológico” – além de denunciar “as contrafacções, as imitações e as substituições fraudulentas”. No entanto, “há casos em que a restauração prejudica”, pelo que “o bom restaurador deve saber parar a tempo e nunca por forma alguma substituir-se ao autor de cuja obra lhe foi confiada a beneficiação” [22, p. 5].

Segundo Manuel de Macedo, a actividade do restaurador de pintura tem duas componentes. A primeira, que designa por restauração, é “apenas um ofício” e “exige um conhecimento cabal dos diversos processos de pintura”, “uma investigação e observação constante das muitas causas de ruína a que se acham expostos os quadros” e “um estudo paciente e laboriosíssimo dos processos materiais aplicáveis à conservação e conserto dos quadros avariados”. A segunda componente, que identifica como retoque, “constitui a parte artística do mister do *restaurador*, pois o bom restaurador não pode deixar de ser um pintor consumado e possuidor de talento”. No entanto, “em grande parte dos casos, cumpre

que o restaurador se limite aos processos relativos à conservação do quadro”, isto é, às actividades que envolvem a primeira componente, e “o retoque deve ser reservado para quando se tornar indispensável, e ainda então usado com a máxima parcimónia” [22, p. 6].

Alguns anos mais tarde, tendo em mente o trabalho desenvolvido por Luciano Freire, o escritor Afonso Lopes Vieira diz que a palavra restauração, ou seja, restauro, está “desacreditada em toda a parte” e “serviu muitas vezes em Portugal para crismar os mais graves atentados, as barbarias mais temerosas”, pelo que sugere o uso da palavra reintegração para descrever a actividade de tratamento de pintura. Embora, na sua opinião, esta actividade só possa ser realizada por um pintor, a sua acção é “humilde e grandiosamente diminuída perante a acção do reintegrador que sacrifica a sua personalidade perante a personalidade dos mestres que vai servindo”. De qualquer forma, “é preciso conservar o mais possível, reparar o menos possível, e nunca restaurar”, pois o restauro “rouba à obra de arte a honra da autenticidade” [27, pp. 10-13]. Segundo Luís de Ortigão Burnay o “respeito religioso pela obra original do autor” só começou no início do século XX; até então “a função restaurar pinturas tinha apenas como objectivo não só ocultar agradavelmente os estragos, sem maior respeito pela obra do artista criador, como também fazer-lhe alterações à vontade do freguês” [28].

■ A conservação e restauro de pintura segundo Luciano Freire

■ ■ A actividade e o seu nome

A análise do relatório de Luciano Freire, antes de mais, coloca a questão de saber qual a designação que dá à sua actividade. Um dicionário técnico de 1875, dos possíveis termos ligados ao tratamento de pinturas, refere apenas conservador (“a pessoa com habilitações necessárias para saber conservar pinturas”), restaurador (“o que se dá ao exercício e prática de restaurar, principalmente pinturas”), restauração (“acto de reparar e restituir ao seu estado primitivo qualquer obra de arte”) e, o termo a que corresponde o texto mais extenso, restaurar

(“repor no antigo estado, reparar; restituir qualquer obra d’arte ao seu estado primitivo”) [29]. No início do século XX, restauro e restauração eram comuns, mas, como se referiu, havia quem atribuísse um sentido negativo a estes termos e procurasse outros. Em 1923, Afonso Lopes Vieira diz que tinha proposto o termo reintegração para a actividade exercida por Luciano Freire e que a mesma tinha sido aceite. Acrescenta ainda que “Luciano Freire não restaurou os quadros”, mas reintegrou-os [27, pp. 10-11]. A propósito de uma intervenção realizada nesse mesmo ano em quadros da Igreja Matriz de Cascais, Carlos Bonvalot deixa perceber que partilha de semelhante opinião negativa a respeito da palavra restauro: “E agora para não deixar dúvidas aos investigadores e aos que se interessem por coisas de arte, sobre a forma como procedi na limpeza dos quadros de Cascais, sossegá-lo-ei dizendo que não houve nenhum restauro, simplesmente limpei e pretendi conservar” [30].

As frequências de utilização por Luciano Freire dos diversos termos mostram uma clara preferência pelo substantivo restauro e palavras derivadas, ainda que, curiosamente, o termo restauração, usado por Manuel de Macedo em vez de restauro, tenha uma importância residual (Quadro 1). Luciano Freire intitula-se restaurador, como sucede na afirmação de que “não vai muito mal o envaidecer-me, como restaurador, pelo êxito desse trabalho” [3, p. 14] ou quando refere que certo acontecimento “não era lisonjeiro para a minha probidade de restaurador” [3, p. 51]. Naturalmente, desenvolve “trabalhos de restauro” na sua “oficina de restauro”. Com significado semelhante a restauro utiliza o vocábulo reintegração, como pretendia Afonso Lopes Vieira, mas a palavra conservação e as que dela derivam emprega-as geralmente com outro sentido: a palavra conservador refere-se sempre a conservador de museu e as restantes usa-as quase sempre para descrever a condição em que se encontra uma obra – como, por exemplo, ao mencionar o “estado de conservação” de uma pintura ou o facto de esta se conservar, isto é, se manter, em determinada situação prejudicial à sua conservação, ou seja, à sua boa condição. Apenas uma vez escreve “trabalhos de conservação” em vez de trabalhos de restauro [3, p. 30]. Portanto, onde actualmente se empregaria as expressões conservação

Quadro 1 Termos relacionados com a conservação e restauro usados por Luciano Freire no seu relatório e respectivas frequências absolutas

Termo	Frequência	
conservação	10	26
conservada	1	
conservado	2	
conservador	3	
conservados	2	
conservar	3	
conservaram	1	
conservassemos	1	
conservava	1	
conservavam	1	
conservemos	1	
reintegração	5	10
reintegrado	4	
reintegrei	1	
restauração	1	56
restaurado	1	
restaurador	7	
restauradores	7	
restaurar	2	
restaurára	1	
restauro	31	
restaus	6	

e restauro e intervenção de conservação, de acordo com a terminologia de Luciano Freire deve usar-se apenas restauro.

■ ■ Os problemas apresentados pelas pinturas e as suas causas

Segundo Luciano Freire, as pinturas podem apresentar vários problemas, uns devidos aos restauradores, outros devidos ao ambiente em que se encontram.

Dos problemas causados pelos restauradores, o mais comum é o que se traduz nos repintes, ainda que, como escreveu José de Figueiredo – com quem certamente Freire concordaria –, ao pé das consequências de outros tipos de intervenção, “o mal dos repintadores é nulo”, pois “um técnico hábil pode eliminar o que foi acrescentado” [31, p. 26]. Além disso, como diz Freire, “o repintado [...] teve o condão de salvar muitos quadros de serem postos de parte e portanto de desaparecer. O serem *alindados* com essas repintadelas, que lhe tiravam o aspecto vetusto, valorizava-os aos olhos de ignorantes, e lá lhe concediam uns tempos de tolerada existência” [3, p. 52].

Há várias razões que podem estar por detrás do repinte de uma obra. O repinte pode ter sido “feito principalmente para disfarce das avarias consideráveis resultantes da brutal limpeza” [3, p. 11], “disfarce de um remendo” [3, p. 17], “encobrir a negrura de antigos vernizes” [3, p. 18], “alindar” o que estava “desbotado e talvez já de origem desvanecido” [3, p. 23], modificar “propositadamente a fisionomia” dos personagens figurados para estes se “apresentarem mais conforme com a tradição” [3, p. 24], “encobrir as inúmeras faltas de tinta” [3, p. 29], “dar um sabor mais moderno” à pintura [3, p. 34] ou pode ter sido realizado “sem se saber bem porquê” [3, p. 17].

As consequências dos repintes manifestam-se na alteração da imagem: não só dão às obras “um aspecto desagradabilíssimo” [3, p. 24] ou, noutros casos, a “aparência de cópias, embora mal pintadas” [3, p. 20], como “o lado pior dessas repintadelas” está “no facto de desnopear análises para identificação, o que levou a consideráveis disparates da crítica – mesmo já nos últimos anos” [3, p. 52].

No entanto, os danos mais graves que os restauradores podem causar às pinturas não são estes, mas os que resultam das “diabruras dos reagentes” [3, p. 49], isto é, de limpezas efectuadas com produtos agressivos, que se traduzem em “avarias consideráveis”, “mais funesta[s] do que as consequências da acção do tempo” [3, p. 11]. Assim, a propósito de determinada obra, Freire refere, por exemplo, a “limpeza brutal” que originou “os escorridos dos reagentes em muitos pontos do quadro” [3, p. 30] ou “a generalização do emprego de certa *aguinha* (Tisana trazida por Guarienti), que outra coisa não seria, evidentemente, do que um alcali” [3, p. 52]. De alguns destes tratamentos agressivos resultaram “avarias irremediáveis” [3, p. 52] que, nalguns casos, se traduzem em

os quadros perderem a “epiderme quase por completo” [3, p. 29], noutros casos, ficarem “sem pele” [3, p. 14] e, noutros ainda, adquirirem “um aspecto ignóbil” [3, p. 37]. Com efeito, estas observações são suportadas pelos tratados antigos [26, 28] que, como um de finais do século XVIII, recomendavam limpezas com mistura de açúcar candi, aguardente e clara de ovo, lixívia tépida composta de água e sabão negro, água de cal, azeite ou manteiga, cinza de lenha e água, espírito de vinho, isto é, álcool etílico, terebintina, essência de limão ou água quente “quase fervendo”, materiais estes que, por vezes, eram aplicados com uma brocha, ainda que “pouco áspera” [32]. Esta situação também era comum nos outros países [10, pp. 14-15].

Independentemente dos danos causados à superfície pictórica, o uso de água nas limpezas pode originar “a deslocação da tinta” se “a humidade” actuar “no fio do tecido” [3, p. 18].

Outro problema é o que resulta da planificação das pinturas – “habitual em certos restauradores estrangeiros, que, para agradarem a ignorantes, não têm dúvida em cilindrar os quadros” [3, p. 31]. Esta “calandragem”, a que sujeitam as obras em Paris, é de uma “violência condenável” e “para os quadros de pincelada vigorosa é em extremo prejudicial” [3, pp. 31, 36].

As obras com suporte de madeira podem apresentar alguns problemas específicos relacionados com este material que também têm origem na intervenção dos restauradores. É o caso das consequências da aplicação ao suporte de “qualquer travejamento que impeça a madeira de se dilatar ou contrair” [3, p. 43]. Outro exemplo é o que sucede com suportes que já tinham sido colonizados por insectos e que tiveram tratamento que, na sua última fase, consistiu em “os pintar pelo reverso”. O objectivo era isolar-se a madeira e, desta forma, evitar-se o desenvolvimento dos insectos, mas a camada de tinta aplicada, ao “reduzir ao mínimo os efeitos das alterações de temperatura no corpo da madeira”, tem um efeito contrário e “muito favorece o desenvolvimento parasítico” [3, p. 56].

Esta perspectiva do restaurador como causa de degradação das pinturas não é nova. Já em meados do século XVIII Robert Dossie declara que “poucas [pinturas] escaparam sem danos, em maior ou menor grau, das mãos de quem pretende fazer disso [a limpeza das pinturas] o seu negócio” [9, p. 294]. Um século depois,

Vicente Poleró y Toledo afirma claramente que “influxo mais pernicioso do que o dos séculos, sem dúvida alguma que exerceu sobre as obras de arte a insuficiência de certos homens que, devido à sua profissão, foram chamados a regenerá-las” [33, p. 103] e, mais para o final de oitocentos, Manuel de Macedo, como já foi dito, escreve em português que “há casos em que a restauração prejudica” [22, p. 6]. Nos manuais, no entanto, este tipo de problemas parece estar mais associado a limpezas, isto é, a levantamento de vernizes, assunto a que geralmente é dedicado um número significativo de páginas, e pouco associado aos repintes, cujo levantamento é expressamente muito menos referido, como adiante se verá.

Além destes danos devidos à acção dos restauradores, as pinturas podem apresentar problemas devidos ao ambiente em que se encontram. O mais frequente é o seu escurecimento, problema que os restauradores resolvem com limpezas em que, como se disse, muitas vezes empregam substâncias demasiado agressivas para as obras. Segundo Luciano Freire, para este escurecimento contribui sobremaneira a sujidade acumulada à superfície das obras em consequência do uso de iluminação a gás. O problema é particularmente importante no caso de quadros com longa exposição aos fumos resultantes da combustão do gás de iluminação, como Luciano Freire verificou em obras provenientes do Palácio das Necessidades [3, pp. 32, 48, 58], do Palácio da Ajuda [3, p. 48] ou da residência da Viscondessa de Valmor [3, p. 27], ainda que relate que tais quadros depois de “limpos não acusaram nenhuma espécie de avaria” [3, p. 48]. Noutros casos o escurecimento deve-se à acumulação de sujidade com outras origens ou, especialmente nos casos em que as obras ficam directamente expostas ao Sol, à “negridão dos vernizes” [3, p. 53]. Por vezes, antes da limpeza da pintura, “mal se percebia o que representava, tal a sujidade e negridão dos vernizes” [3, p. 53].

O gás de iluminação e a luz solar também podem causar outros danos a uma obra, já que, secando-a, podem criar uma “atmosfera nociva a toda a espécie de pintura. E quantas, principalmente as modernas, se não estragaram por esse facto” [3, p. 48]. Nalgum caso é possível que o problema possa ser “mais aparente, no entanto, do que real” [3, p. 48]. O gás pode estar na origem de um quadro “muito ressequido, com o verniz estragado” [3, p. 48], enquanto a luz solar pode ser a responsável do

“estado [...] lastimável” e “aspecto terrível” de um painel [3, p. 48] – seja por ficar “embaciado por completo o verniz” [3, p. 48], seja por originar “em muitos pontos a queda da tinta” [3, p. 53], seja “desgrudando e empenando também as tábuas que o compõem” [3, p. 48].

Um excesso de humidade, porém, pode ser bastante mais nefasto. Luciano Freire menciona um quadro a respeito do qual concluiu que “ter estado há anos exposto a correntes de ar, e à humidade do local, ia-lhe preparando a ruína completa, já bem manifesta, mas um tanto remediável. Foi bastante trabalhoso e demorado o respectivo tratamento, por a pintura estar empolada em muitos pontos”, além de apresentar outros problemas [3, p. 44]. Noutro caso, a juntar a outros “desmazelos, as más condições climatéricas locais, pela extensiva humidade em certas épocas do ano”, foram responsáveis pelo estado em que se encontrava um quadro: “estava empolado em muitos pontos de maneira difícil de remediar de forma definitiva, garantida”. A situação seria muito pior se continuasse “sujeito por muito tempo a essa contingência” [3, p. 48].

As condições encontradas “em sítio escuro e húmido” podem, além disso, conduzir ao desenvolvimento de “manchas de bolor na pintura primitiva” [3, p. 10].

Ao contrário do que se poderia pensar, os problemas de ambiente mais graves encontrou-os Luciano Freire em museus. O caso que destaca é o do Museu Municipal do Porto: alguns quadros, mesmo “de valor, estão nesse museu em situação deplorável, por lhes dar o Sol durante parte do dia, devido às vezes a faltas de cuidado, outras por até faltarem cortinas na vidraça do tecto do salão. Resultado de simples literatos estarem dirigindo estabelecimentos desta natureza” e tomarem “o emprego como simples sinecura” [3, p. 47].

Não obstante a consciência muito antiga de que o ambiente em que se encontram as obras pode causar significativos danos a estas, especialmente por acção da humidade e da luz solar, que se encontra já no tratado de Vitruvius, do século I a.C., ao grave efeito dos poluentes atmosféricos sobre as pinturas, nomeadamente dos produtos de combustão resultantes da iluminação a gás, só foi dada atenção pela primeira vez, em Londres, em 1850 [34]. Esta informação foi rapidamente incorporada nalguns manuais [18] e na década de 1930 estava claramente assente a importância do ambiente na conservação

e restauro de pinturas, de tal forma que um manual que teve primeira edição em 1939, resultante de uma iniciativa internacional, dedica ao assunto grande extensão da primeira das duas partes em que está dividido [35]. No entanto, Manuel de Macedo, ao contrário de Luciano Freire, não se refere aos poluentes atmosféricos, ainda que, a propósito das gravuras, muito sumariamente mencione a existência de problemas causados pela humidade e pela temperatura [22, p. 62].

■ ■ Os objectivos do restauro

Segundo Luciano Freire, um restaurador tem como primeiro objectivo “sustar a ruína” das pinturas, nomeadamente quando a camada cromática está a destacar-se ou o suporte de madeira se encontra atacado por insectos. Aliás, foi precisamente por intervenções de fixação de tinta “cuja urgência se impunha” que Luciano Freire iniciou a sua actividade regular como restaurador [3, pp. 9-10].

No entanto, o objectivo último do restauro de pinturas – e que, portanto, justifica o restauro mesmo quando não há um problema activo de degradação – é a recuperação da pintura primitiva, ou seja, da imagem original. Só quando um quadro adquire “todo o seu belo aspecto primitivo” pode um restaurador realmente considerar bem sucedida a sua intervenção e mencionar o “êxito desse trabalho” [3, p. 14]. Só então pode afirmar a respeito de uma obra, como Freire: “orgulha-me o ter tido ocasião de lhe restituir o aspecto e beleza primitiva” [3, p. 25] ou “não vai muito mal o envaidecer-me como restaurador” [3, p. 14].

A ideia da recuperação da imagem original está implícita no uso da palavra restauro, como já atrás se mencionou. Portanto, desde que se começou a usar essa designação, tal objectivo tem sido perseguido pelos restauradores, ainda que de forma muito variável. Desde meados do século XIX, têm ocorrido violentos debates acerca da limpeza das pinturas [9, 16] na sequência dos quais a National Gallery, em Londres, em 1950, manifestou a posição oficial de que “um museu tem o dever de apresentar as pinturas, documentos únicos da visão e da técnica do seu criador, tão livres de distorção quanto possível. Portanto, só pode existir uma regra: a maior aproximação possível ao aspecto original” [36]. Não obstante

nesta declaração ser igualmente afirmado que “a sujidade, o verniz que escureceu ou se tornou semi-opaco, os vernizes coloridos aplicados posteriormente, os retoques que já destoam do original, os repintes que o cobrem, as adições à composição, tudo isto são falsificações”, ao longo desse século a discussão incidiu sobretudo na remoção dos vernizes escurecidos, ou seja, apenas sobre um dos aspectos, e, de uma forma geral, a formulação simultaneamente mais específica e mais geral da recuperação da imagem original, apresentada de forma directa e clara como no citado documento da National Gallery, não parece ser comum nos manuais de restauro de pinturas entretanto publicados. No entanto, esta ideia, que parece ocupar uma posição central no pensamento de Luciano Freire, manteve em Portugal grande vitalidade durante várias décadas, sucedendo que, por um lado, a recuperação da imagem original continuou a ser o objectivo das intervenções de conservação e restauro de pintura até meados da segunda metade do século XX [37] e, por outro lado, nos casos em que se descobriu que existia uma pintura subjacente, portanto mais antiga, de uma forma mais ou menos automática era tomada a decisão de remover a pintura superficial, mais recente [23, 37].

Segundo Luciano Freire, para a recuperação da imagem original, “depois do quadro tratado” [3, p. 52], isto é, depois de sustida a degradação da obra, são operações fundamentais a remoção do verniz e da sujidade, a remoção de retoques ou repintes e a realização de retoques.

■ ■ Remoção do verniz e da sujidade

A remoção do verniz e da sujidade não pode ser feita com os reagentes agressivos utilizados no passado. Embora, provavelmente, seja a operação mais comum, quando se trata “de obra acabada evidentemente com velaturas” é o “trabalho delicado” pois é “preciso a todo o transe não ofender” tais velaturas [3, p.]. Como diz José de Figueiredo, provavelmente dando voz a Luciano Freire, “este perigo é, sobretudo, grande nas obras dos pintores primitivos, por causa dos seus processos especialíssimos. Pintando quase só pela aposição de sucessivas velaturas, as últimas, que são as que marcam definitivamente a obra de arte, desaparecerão, desde que o técnico

não respeite as primeiras camadas de verniz a que elas aderem. [...] Ora, a manutenção do essencial equilíbrio, para que a expurgação não atinja senão o que é necessário atingir, não é para todos. Exige conhecimentos especiais e uma segurança que raros conseguem” [31, pp. 26-27].

Também com quadros em que se manifesta “o vigor do manejo do pincel” é necessário especial cuidado, “porque querendo o *restaurador* atingir com a limpeza o côncavo das respectivas rugosidades”, pode planificar “a pintura com a fricção” [5].

A remoção dos vernizes é um problema que, como atrás se disse, tem sido recorrentemente debatido, por vezes de forma exaltada, pelo menos desde meados do século XIX [9, 16, 38, 39]. Nessa ocasião, museus como a National Gallery, em Londres, e o Museu do Louvre, em Paris, iniciam programas de limpeza de pinturas que tinham como objectivo a completa remoção dos vernizes escurecidos, pois “os quadros devem poder ser vistos verdadeiramente, claramente, à luz do dia” [17, p. 55]. No entanto, há então quem condene essas limpezas por considerar, como George Beaumont, que “uma boa pintura, tal como um bom violino, deve ser castanha” [40, p. 4] ou, como John Ruskin a propósito de uma certa obra, que “com o tempo adquiriu cor dourada e maior harmonia do que quando saiu do cavalete” [39], bem como também há quem as condene por poderem levar à remoção de velaturas eventualmente existentes. Enquanto em Inglaterra a remoção total do verniz foi uma prática que continuou, a remoção apenas parcial, de uma forma geral, foi seguida durante a segunda metade do século XIX nos museus nacionais de Itália, França – não obstante o diferente procedimento adoptado em meados do século –, Espanha e, de certo modo, Bélgica [11, pp. 222]. Como advertia Mariano de la Roca y Delgado em 1872, “não deve apurar-se muito a limpeza, porque resultaria removida a pátina que o tempo dá às pinturas, que é a tonalidade e a harmonia que tanto seduz e encanta” [41]. Um manual elaborado por iniciativa da instituição que originou o actual Conselho Internacional dos Museus (ICOM), em que colaboraram pessoas de diversos museus e de outras instituições da Europa e dos Estados Unidos, publicado pela primeira vez em 1939, mas resultante de um projecto iniciado em 1930, afirma que a limpeza parcial, frequentemente suge-

rida como forma de evitar os problemas da limpeza excessiva, raramente pode ser seguida na prática devido à reduzida espessura do verniz. Além disso, acrescenta, “do ponto de vista técnico, a remoção completa do verniz ocasionalmente é mais perigosa do que uma limpeza parcial, mas do ponto de vista artístico e científico uma limpeza incompleta é sempre mais perigosa” [35, pp. 124-126].

Luciano Freire parece ser um adepto da limpeza total, isto é, de uma eliminação completa da cor escurecida do verniz. Por isso, diz a respeito de um trabalho seu: “O que o quadrinho ganhou no aspecto foi realmente para admirar. E ainda há quem não queira que se limpem quadros!” [3, p. 58]. No entanto, reconhece que nalgumas situações concretas pode haver razões para proceder de outra forma: “não quis ir mais longe, por haver quem estivesse encantado com a *patine* que o quadro tinha, o que levaria muito tempo a fazer acreditar que era postiça, datando da época em que o quadro fora tratado no estrangeiro” [3, p. 32].

A limpeza total que Luciano Freire parece preferir não é compreendida ou aceite por todos os que avaliam o seu trabalho. Ele próprio reconhece que nalgumas obras, como nos *Painéis de São Vicente*, “a intensidade do colorido em alguns vestuários” cause “estranheza a muita gente” e seja “tida como resultado de *refrescadela*” [5, p. VI-8]. Outros restauradores em Portugal procediam de forma diferente, como Carlos Bonvalot, que, a propósito da intervenção, já referida, que realizou em 1923, disse: “detive-me sempre na patine da camada superficial, deixando algumas manchas mais rebeldes e retoques que me pareceram posteriores” [30]. Com este tipo de procedimento concorda José de Figueiredo, para quem a pátina é “retoque maravilhosamente sugestivo, de que guarda o segredo esse artista supremo, que se chama o Tempo” [31, pp. 26-27].

Esta opinião de José de Figueiredo não está de acordo com a que Luciano Freire parece transmitir nos seus escritos. Obviamente que não tem que haver coincidência, mas a estreitíssima colaboração que entre os dois existiu durante anos levaria a prever que sim. Ou, afinal, a posição de Freire – que não é expressa de forma tão clara e directa como a de Figueiredo – não é a que atrás se lhe atribui? A este respeito pode referir-se que, mais tarde, quando os *Painéis de São Vicente* foram radiografados,

da documentação obtida concluiu João Couto que “o trabalho de Luciano Freire fora seriíssimo e escrupuloso e que se alguma coisa havia a censurar era o facto do exímio restaurador não ter limpo as tábuas tão profundamente quanto algumas vezes as circunstâncias exigiam. Hoje, diante das películas radiográficas, verifica-se que o trabalho de remoção de repintes e de sujidades podia ter ido mais longe” [42].

■ ■ Remoção de retoques ou repintes

Quanto aos retoques ou repintes, não há dúvidas: segundo Luciano Freire, devem ser “sempre” levantados, não ficando “nem um centímetro quadrado da pintura primitiva [...] encoberta” [3, p. 38]. Este princípio, no entanto, acaba por ser adaptado às situações reais que vão surgindo e, assim, se forem importantes as avarias de um quadro, é “preferível não insistir” e deve ser sustido o levantamento dos repintes [3, p. 29].

Entre os casos em que o princípio geral não foi seguido, é de destacar o de um retrato da rainha D. Catarina, mulher de D. João III, em que a retratada estava acompanhada do santo tutelar com “o rosto e parte do vestuário destruído, resultante do brutal ensaio de limpeza” efectuado no passado. Afirma Freire: “deixei, porém, tão estropiada como a encontrei, a cabeça do santo, visto tratar-se de barranco que de nenhum modo transporei, neste género de trabalhos” [3, p. 20]. Só em restauro posterior foram levantados tais repintes, tendo-se verificado que, afinal, a figura em causa era Santa Catarina [1].

A remoção dos repintes deve ser feita porque no passado, frequentemente, “uma beliscadura de milímetros, ocultava-a o restaurador enchendo-a de massa e alastrando em roda esse aparelho até à dimensão de cinco e mais centímetros!” [31, p. 40]. Por exemplo, segundo Luciano Freire contou a José de Figueiredo, os *Painéis de São Vicente*, no início do século XIX, tinham sido objecto de “restauro, se assim se lhe pode chamar”, por um “curioso” ou “desocupado caiador” que, “de brocha na mão, trasfegou das tigelas de barro, de que, previamente, se rodeara, para a superfície dos painéis, as caldas que, para esse efeito, tinha preparado. Nem sequer teve a preocupação de procurar nivelar os espaços donde a tinta se despegara. Pintou de um extremo a outro,

brochando as partes cheias e as partes vazias, com o mesmo calor e entusiasmo [31, p. 41].

Nos casos em que são considerados aceitáveis, os retoques são mantidos [3, p. 30]. Segundo Figueiredo, foi isso que sucedeu nos *Painéis de São Vicente* com os repintes que tinham sido “feitos com certo cuidado e critério. [...] Luciano Freire não tocou nesses restauros. Deixou-os tais quais. Todos pequenos em extensão” [31, pp. 37-38].

Portanto, na prática, o procedimento de Luciano Freire a respeito de retoques ou repintes parece ser o de remover os que foram mal executados ou estão degradados e manter os que tinham sido bem realizados e se encontram em bom estado. Essa é a recomendação de Manuel de Macedo no seu manual [22, p. 26] e, possivelmente, de quem defendia a limpeza total dos vernizes, como Horsin Déon [17, pp. 78-79], embora sejam escassas as informações que a este respeito se encontram nos tratados. O já mencionado manual de iniciativa internacional preparado a partir de 1930 implicitamente afirma que os repintes devem ser levantados, mas “sempre que um retoque antigo e bem executado é detectado e não cobre nenhuma parte do original nem escureceu, tanto quanto possível deve ser mantido” [35, pp. 175-179]. Em Espanha, onde, como se referiu, durante a segunda metade do século XIX a limpeza dos vernizes é apenas parcial, não se levantam as camadas cromáticas de restauros anteriores [11, pp. 225-226].

■ ■ Retoques

No processo do tratamento de pinturas, a última grande operação consiste na realização dos retoques, os quais têm como objectivo o restabelecimento da “harmonia da gama pictórica” [3, p. 52]. “A música e a pintura não podem sofrer solução de continuidade na sua estrutura. Uma escultura ainda pode sofrer essas mutilações ganhando até muitas vezes com isso, por muito extraordinário que pareça. Há fragmentos de escultura antiga que seriam desvalorizados com o restabelecimento do conjunto. Veja-se, por exemplo, para citar apenas um caso, o que se passa com a *Vénus de Médicis*. O tronco dessa figura que é admirável quando liberto dos braços, que lhe adicionaram os restauradores, e cuja atitude não deve divergir muito da dos originais, perde imenso,

embora aparentemente, com esse adição. Num quadro o caso muda porém muito de figura. As mais insignificantes faltas de tinta alteram de tal forma o efeito de conjunto que nenhuma das suas qualidades pode muitas vezes ser apreciada devidamente” [3, p. 52]. Pode notar-se que esta comparação da pintura com a música, por um lado, e com a escultura, por outro, já tinha sido feita antes por Afonso Lopes Vieira [27, pp. 20-21].

A “necessidade absoluta desses retoques, a despeito da opinião dos que ainda os malsinam”, é algo evidente “depois do quadro tratado e retocadas todas as falhas de tinta”, pois só dessa forma a obra adquire “um aspecto que não deve estar longe do primitivo” [3, p. 52] e permite “dar uma ideia nítida das suas belezas” [3, p. 12].

Luciano Freire parece dividido entre, por um lado, recuperar o mais possível a imagem original, tentando, por isso, eliminar todas as marcas que se lhe sobrepõem, e, por outro lado, deixar clara a distinção entre o que é pintura primitiva e o que foi reconstituído pelo restaurador. Com efeito, a respeito de algumas obras diz: “completei o quadro como me foi possível e com o maior escrúpulo, e a não ser que com o tempo alterem os retoques que fui forçado a dar, será muito perito quem os descobrir” [3, p. 45]. Pelo contrário, a respeito de outras obras diz que o retoque “foi feito tendo apenas em vista restituir aos painéis o aspecto harmónico inicial, sem procurar disfarces condenáveis principalmente em documentos desta natureza. O facto de se distinguir os sítios onde se operou, será por muitos atribuído a imperícia do restaurador, pois será julgado por eles preferível o perfeito disfarce. E foi o querer satisfazer a este desejo o que perdeu muitos restauradores” [5].

Não obstante as hesitações, geralmente acaba por considerar que um quadro só pode ser “retocado nos limites do permitido”, ainda que fique somente “com uma aparência aceitável” e “a ninguém iluda o seu verdadeiro estado” [3, pp. 12-13]. Segundo Afonso Lopes Vieira, os seus “retoques foram feitos apenas para que à distância conveniente o ritmo da obra se mantivesse e, quando examinados de perto, são facilmente reconhecíveis” [27, p. 22]. Por isso, Luciano Freire critica os processos usados em Paris que se manifestam no “verniz espesso que costumam aplicar para que de nenhuma forma se conheçam, à primeira, os retoques” [3, p. 36]. No entanto, lamenta a propósito de um tratamento:

“se me satisfizeram, por completo, os resultados, por ter feito aparecer a pintura primitiva no seu aspecto geral, o facto dela em alguns pontos capitais se apresentar com avarias irreparáveis, veio deslustrar um trabalho que julgava digno de melhor sorte” [3, p. 19].

Os limites parecem ser geralmente considerados e levam a que o retoque só seja admissível – e, portanto, possa ser efectuado “sem repugnância” [3, p. 35] – quando restam na obra “vestígios suficientes para servirem de guia e se poder restabelecer o aspecto primitivo” [3, p. 19]. Esses vestígios são indispensáveis nas zonas de maior importância pictórica. Quando Freire não os encontra, não refaz a imagem original: “na coroa é que, nos pontos que pesquisei, se não encontraram quaisquer indicações da pintura primitiva; pelo que resolvi não tentar a reintegração” [3, p. 19]; “depois de limpo foi entregue sem retoque algum, como as circunstâncias aconselhavam” [3, p. 47]; “foi de tal modo destruída que não houve meio honesto de a reconstituir. Foi composta apenas o bastante para atenuar a nota desagradável resultante dessa avaria” [3, p. 40].

Num motivo secundário as exigências são menores, “não repugnando completar a pintura nesse ponto, por se tratar de zona pictural sem importância” [3, p. 22]. Por isso, regista sobre um quadro: “fixada a tinta e limpo, julgou-se conveniente completá-lo nessa parte, visto o desenvolvimento de tal corte, prejudicar o efeito geral, e tratar-se de zona que não podia ter tido pormenores de importância” [3, p. 43]. E sobre outro: “faltava por completo a tinta numa das tábuas das oito que compõem o painel, pelo que teve de ser refeita a pintura nesse ponto, visto isso ser útil não só ao efeito geral do quadro, como tratar-se de zona sem pormenores de importância. Saio-me assim fora dos princípios adoptados, o que nada me repugnou, antes julguei fazer o que me cumpria” [3, p. 35].

Devido a estas limitações, dar a uma obra o seu “brilho primitivo” é, por vezes, “impossível” [3, p. 12], podendo-se apenas compor a coisa como é “possível e tolerável” [3, p. 39].

Porém, Freire reconhece que algumas vezes ultrapassou os limites por si próprio estabelecidos. Isso aconteceu quando tal era necessário “para atenuar o deplorável aspecto” das obras, “que era em extremo prejudicial ao efeito de conjunto” [3, p. 20]. Sublinha, no entanto: “se pequei não foi por mal e é coisa de fácil remedeio” [3, p. 39].

De acordo com o seu relato, isso acontece em 1915 no retrato da rainha D. Catarina, já mencionado: “a citada figura do santo, teve de ser completada nas roupagens, – saindo-se assim, e pela primeira vez, dos princípios adoptados” [3, p. 20]. Em 1920 sucede algo semelhante, de que parece ter-se entretanto arrependido, pois diz que “não devia talvez ter completado os pontos importantes do quadro” [3, p. 39]. Um outro caso data de 1922: “Completo-se essa figura por ser isso indispensável para o efeito de conjunto, mas sem a preocupação de iludir o observador perito. E não deixou ainda assim de me repugnar esse procedimento. Mas há casos que podem mais do que as leis” [3, p. 53].

Segundo o manual de Manuel de Macedo, de 1885, o retoque, que “representa a secção artística do ofício de restaurar quadros”, “deve apenas empregar-se nos pontos em que haja faltas de tinta – e nesses, ainda assim, com muita parcimónia”. Deve ser executado só depois de “se haver adquirido, pela observação demorada e reflectida da execução da pintura, conhecimento suficiente dos processos empregados pelo autor do quadro, e ter 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 entre mãos”. Quando o motivo pictórico foi destruído, “o que primeiro se deve fazer é procurar imediatamente [...] qualquer estampa ou série de estampas, reproduções de quadros de mestres das diversas escolas, diligenciando encontrar em qualquer delas documento que elucide o restaurador a restabelecer na composição do quadro os pormenores que desapareceram”. Caso não seja bem sucedido nessa pesquisa, “o artista procurará, analisando o assunto da composição em todas as suas circunstâncias, orientar-se acerca do espírito dela; e, quando ainda assim não possa ter a certeza de haver penetrado absolutamente as intenções do pintor, proceda com modéstia, evitando improvisar arbitrariamente qualquer pormenor que mal se quadre, quer com o espírito do assunto, quer com as ideias e conhecimentos relativos da época em que o quadro foi pintado” [22, p. 39]. Este retoque ilusionista está implícito no conceito de restauro, expresso na mesma ocasião, segundo o qual, no caso de um quadro, deve ser feito “aplicando-lhe novas tintas com tal esmero e arte, que sem alterar as tintas originais, haja tal homogeneidade de tons, que apenas deixe, mesmo a

homens inteligentes, a dúvida se foi ou não restaurado” [29, p. 326]. Dentro deste espírito parece ter sido efectuado o restauro de uma pintura da Misericórdia do Porto, em 1890-1891, por Manuel António de Moura, pois o contrato assinado referia que a integração seria feita “com tinta o mais aproximadamente possível da do original” [43]. Pelo contrário, o tratamento realizado por Carlos Bonvalot em 1923, que envolveu apenas “alguns retoques para não prejudicar o efeito geral do quadro mas só em pontos indispensáveis e duma maneira visível” [30], está mais de acordo com o pensamento de Luciano Freire. Da mesma opinião partilha José de Figueiredo, que, a propósito de um tratamento antigo, afirma: “o fito é que seria hoje inaceitável, pois a preocupação de quem os realizou era, indubitavelmente, concertar, iludindo” [31, p. 37].

De uma forma geral, até finais do século XIX a glória de um restaurador era a capacidade de retocar uma obra sem que ninguém o conseguisse detectar [10, p. 13], sendo esse o procedimento recomendado, por exemplo, por Secco-Suardo [13, 19]. Por isso mesmo, como já se referiu no início, entre os atributos que frequentemente se exige aos restauradores estão as suas capacidades de pintor e, simultaneamente, a sua capacidade de se anular e imitar o estilo dos autores das obras que tratam. Em finais do século XIX, no entanto, começa a ser defendido que o retoque, sendo uma interferência na obra original, deve ser perceptível e estritamente limitado às lacunas [10, 11]. Tais ideias vão adquirindo importância e a sua forma mais desenvolvida é-lhes dada, possivelmente, por Victor Bauer-Bolton em 1914 [9, pp. 358-369]. Esta perspectiva, no entanto, não é consensual e no já referido manual internacional elaborado a partir de 1930 não há indicações expressas acerca do procedimento a adoptar a respeito dos retoques. Além disso, fica subentendido que é considerado adequado “imitar exactamente as partes do original perdidas”, o que é conseguido mais facilmente “usando os mesmos pigmentos que foram usados no original” [35, pp. 182-184].

Neste contexto parecem prematuras as dúvidas surgidas numa sessão de 1859 da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa, a propósito de uma obra de Vieira Lusitano, que se traduzem na pergunta que foi colocada sobre “se se deve ou não restaurar o quadro aludido na parte aonde a tinta original não existe”.

Houve então “uma larga discussão”, havendo quem opinasse que “os quadros que existem na Academia deviam e podiam ser restaurados pelo mesmo modo como se tem praticado nas galerias estrangeiras, e pela maneira que o têm tratado vários autores em seus escritos”, a posição que prevaleceu, e quem fosse “de opinião que se não restaurassem os quadros, mas sim que se conservassem” [44, p. 239].

As indecisões de Luciano Freire, portanto, parece integrarem-se nas indecisões do tempo. Mas estas são maiores do que aquilo que os tratados deixam entrever, já que sucede que alguns restauradores usam diferentes critérios a respeito dos retoques, conforme a colecção a que pertenciam os quadros. Por exemplo, Luigi Cavenaghi, com actividade até finais da década de 1910, no caso de obras de colecções públicas deixa as lacunas perceptíveis caso a sua reconstituição só pudesse ser feita de forma hipotética, mas realiza reintegrações miméticas no caso de obras de colecções particulares [14, p. 323].

Não obstante as indecisões, a escolha de Luciano Freire, de acordo com o seu relatório, parece pender para o procedimento defendido pelas novas ideias, o qual vem a prevalecer no século XX. Não fica claro, no entanto, se adopta este procedimento para todas as lacunas, qualquer que seja o seu tamanho, ou apenas para as de dimensões mais significativas. Deve notar-se que, pelo menos na primeira metade do século XX, as instituições, como a National Gallery, que adoptam uma política de limpeza completa de vernizes, tal como Luciano Freire diz que faz, de uma forma geral adoptam também uma política de retoque que tenta disfarçar as lacunas, inclusivamente recorrendo ao uso, tanto quanto possível, da técnica original, salvo no caso de lacunas de grande dimensão em zonas importantes das pinturas [45, p. 267].

Luciano Freire, no entanto, foi acusado de práticas opostas às que descreve no seu relatório, nomeadamente a respeito dos retoques. Com efeito, com base na radiografia, Roberto de Carvalho e Pedro Vitorino, em 1934, a respeito do rosto de Cristo figurado numa pintura atribuída a Cristóvão de Figueiredo, dizem que Freire “o modificou de modo a caracterizá-lo mais em harmonia com o estilo do quadro. Curou de melhorar o remendo. Nesse trabalho de beneficiação lançou ainda ao vento umas farripas de cabelo do lado esquerdo da figura e

estendeu para baixo uma grande madeixa da parte oposta” [46]. No entanto, uma reinterpretação dessa documentação radiográfica, recentemente efectuada, leva à conclusão de que a face de Cristo “não foi refeita [...], mas simplesmente reintegrada das perdas” [47]. Luciano Freire, no seu relatório, além de referir os “retoques alterados” e as “bastantes faltas de tinta, principalmente na figura de Cristo e nos braços da cruz”, diz que o quadro “estava empolado em muitos pontos de maneira difícil de remediar de forma definitiva” e que procedeu ao levantamento do “fundo [que] estava repintado com uma tinta de tom uniforme, castanho claro” [3, pp. 47-48].

Independentemente destas dúvidas, pode notar-se que, ainda que a intervenção do restaurador termine quando, dentro do possível, devolve ao quadro a imagem original, Luciano Freire tem clara consciência de que o sucesso do seu tratamento fica dependente das condições de exposição da obra. A respeito precisamente da citada pintura atribuída a Cristóvão de Figueiredo, ele afirma: “O tempo o dirá agora se se obteve bom resultado. Isto se lhe for dada melhor situação, porque de contrário será apenas temporário o efeito do tratamento” [3, p. 48]. Aliás, como se viu, coerentemente, ele próprio menciona esse factor entre os factores de degradação de uma pintura.

■ ■ A documentação

A documentação das intervenções de restauro, como já se mencionou na introdução, parece ser algo de muito importante para Luciano Freire. Em primeiro lugar, são testemunho desse interesse os seus escritos, especialmente o relatório, não obstante a sua natureza memorialística mais do que técnica.

De uma forma mais específica e mais técnica é de destacar a importância que atribui à documentação fotográfica – sobretudo numa ocasião em que a realização do registo fotográfico está longe de ser tão acessível como nos tempos mais recentes. Além das palavras a este respeito que se encontram no seu relatório, isto mesmo é provado pelo conjunto conhecido de fotografias de pinturas realizadas pelo fotógrafo João Coutinho por solicitação de Luciano Freire, ainda que muitas outras, infelizmente, se tenham perdido em

“incêndio do teatro do Ginásio contíguo à oficina desse fotógrafo” [3, p.42].

Na maior parte dos casos as fotografias têm como objectivo deixar “documentadas as condições em que se encontrou” cada uma das obras [3, p. 25], designadamente pretendem atestar o seu “estado de decrepitude” [3, p. 12]. Ainda que seja documentação “nem sempre suficientemente elucidativa” [3, p. 12], frequentemente “as fotografias tiradas então dizem mais do que tudo o que se escrevesse a esse respeito” [3, p. 28], são “documentação assaz útil” [3, p. 12] e, por comparação, elucida “sofrivelmente acerca das melhorias que resultaram depois do tratamento” [3, p. 19].

Além das fotografias que “documentam bem o estado em que [...] [as] pinturas foram encontradas” [3, p. 11], nalguns casos a fotografia serve para registar o estado do quadro “quando já estava em parte libertado de velaturas e vernizes” [3, p. 20] ou “depois de limpo o quadro” [3, p. 58]. Deve notar-se, no entanto, que Luciano Freire foi acusado de não ter documentado fotograficamente estas situações, pelo menos a respeito dos *Painéis de São Vicente* [6, p. 293].

A documentação fotográfica, porém, não é realizada sistematicamente. Por exemplo, não é efectuada quando o aspecto de uma obra não é “de natureza a atribuir-lhe valor excepcional” [3, p. 51] nem quando se está “longe de calcular a surpresa que [...] estava preparada” [3, p. 25]. Com efeito, nalguns casos as aparências iludem. Por isso, diz Luciano Freire sobre um quadro: “lamentei que se não tivesse fotografado no estado em que me foi entregue, mas liguei-lhe ao recebê-lo tão pouca importância que tal me não ocorreu, nem mesmo quando, por desfastio, comecei a libertá-lo da pintura que lhe tinham sobreposto. [3, p. 47]. E sobre outro: “não se tirou fotografia do estado em que foram encontradas essas tábuas, e disso me arrependo” [3, p. 51].

Embora esteja por fazer uma história do uso da fotografia como método de documentação das intervenções de restauro, certamente que Luciano Freire não foi o primeiro a empregá-la no contexto do restauro de pinturas. No entanto, na década de 1910 tal parece ainda estar longe de generalizado, dado o detalhe e a insistência com que Victor Bauer-Bolton aborda a questão, por um lado, e, por outro lado, a sua conclusão de que a fotografia das pinturas antes, durante e após o restauro

é a melhor forma de acabar com os segredos dentro dos ateliers [9, pp. 368-369].

A importância atribuída por Luciano Freire à documentação fotográfica contrasta com a ausência de qualquer interesse pelo recurso a outros métodos que na ocasião estão disponíveis, como a radiografia, métodos estes que já tinham dado provas das vantagens que podem proporcionar. Se até cerca de 1920 é pouco comum o uso da radiografia para o estudo das pinturas, nomeadamente para a caracterização do seu estado de conservação, e, portanto, não seja de estranhar o silêncio de Freire a seu respeito, a partir de então a situação altera-se rapidamente. Em Portugal, Carlos Bonvalot, com a colaboração de um médico radiologista, usa a radiografia em 1923 no contexto do tratamento que faz às mencionadas pinturas da Igreja Matriz de Cascais e em 1928 Roberto de Carvalho e Pedro Vitorino iniciam um programa de estudo quase sistemático de pinturas de colecções públicas e de colecções particulares através de métodos físicos onde a radiografia ocupa um papel fundamental [48, 49].

A preocupação de Luciano Freire com a documentação das intervenções manifesta-se, porém, de mais formas, como nos testemunhos estratigráficos que deixou nas próprias obras e que dão conta das camadas de repintes e vernizes que removeu. Com efeito, embora Freire afirme a propósito de um quadro, como já atrás se registou, que “nem um centímetro quadrado da pintura primitiva ficou encoberta” [3, p. 38], nalgumas obras deixou uma pequena zona em que não procedeu a qualquer limpeza onde, portanto, pelo menos nos casos em que posteriormente não houve outra intervenção que a tenha eliminado, se conservam as camadas que, de uma forma geral, removeu. No relatório regista um desses casos: num tríptico da Igreja da Madre de Deus, na figura de São João Evangelista, como “estava pintada de verde a túnica e de almagre o manto, cores opostas às primitivas, [...] deixei, como testemunho, uma pequena parcela, por levantar” [3, p. 18]. Outro caso é o dos *Painéis de São Vicente*: no *Painel dos Pescadores*, junto ao limite esquerdo, em baixo, ainda hoje se observa uma mancha escura que corresponde precisamente a uma zona não intervencionada e que, portanto, além de conservar camadas de repintes e de vernizes, dá conta do aspecto sumamente escurecido da pintura quando foi descoberta em finais do século XIX.

Numa outra situação se vê igualmente o valor que atribui à documentação: a respeito de uma pintura em que, devido ao estado de conservação, teve que realizar uma transposição do suporte, não obstante os riscos da operação, diz Freire, não sem vaidade, que guardou a tela original “para que testemunhe um dia o resultado da operação por mim realizada” [3, p. 50].

Mas esse interesse manifesta-se ainda de uma outra forma no caso dos *Painéis de São Vicente*: logo que as “tábuas foram libertadas dos repintados e vernizes opacos”, “antes de qualquer retoque”, fez com que um conselho de académicos examinasse o seu “trabalho e lavrasse um auto” em que ficou descrito o estado de conservação em que se encontrava a pintura [5, 7].

A ausência de secretismo acerca das intervenções é um aspecto indissociável da documentação. Segundo conta Freire, “os trabalhos de restauro, conquanto não fossem feitos à vista do primeiro que entrasse no *atelier*, nunca se deixou de mostrar o seu andamento a quem quer que aparecesse merecedor dessa atenção, para que seguindo assiduamente as fases desse trabalho pudesse testemunhar a seriedade das operações que se iam realizando” – isto não obstante “certo prejuízo material” resultante das interrupções do trabalho [3, p. 51]. Tal atitude é especialmente desenvolvida durante o tratamento dos *Painéis de São Vicente*, sucedendo que “nunca trabalhos de restauro de quadros foram assim feitos à descancara” [5], ainda que alguns episódios, um dos quais, relatado pelo próprio Freire, envolvendo o arrombamento da porta do *atelier* [5], possam levar a repensar o conceito de porta escancarada [44] e a perceber as acusações de secretismo de que foi alvo [6].

■ ■ A formação do restaurador e outros aspectos pessoais

O primeiro contacto de Luciano Freire com o tratamento de pinturas ocorre no museu em instalação no Palácio das Janelas Verdes e deve-se à circunstância de, enquanto estudante do curso de pintura da Escola de Belas Artes de Lisboa, “ter bisbilhotado o que por lá se ia passando”, nomeadamente ter observado o que alguns iam “fazendo em matéria de restauro” – o que o “impressionou de maneira estranha” [5, p.VI-1]. Seguem-se “ensaios

em *anima vili*” que lhe permitem certificar-se “de quais os meios mais inofensivos para a reintegração das obras de pintura no seu estado primitivo sempre que sob repintados e vernizes enegrecidos fosse [a mesma] encontrada intacta, ou que, pelo menos, as avarias se não apresentem muito importantes” [5, p. VI-1]. A primeira intervenção sobre pinturas ocorre ainda enquanto estudante, numa ocasião em que foi escolhido – “não sei por que bulas” – para “dar uma envernizadela – baratinha já se vê – nos quadros mais toleráveis da colecção” da Biblioteca Nacional. Numa das pinturas, “verdadeira pintura de barraca de feira”, como narra Freire, “vislumbrei num ponto ou outro deste quadro pintura mais aceitável. Obtida licença para uma experiência, restituí o quadro de tal forma metamorfoseado” que a tela “ficou sendo uma das melhores da colecção” [5, p. VI-3]. Para o resultado contribui o curso de pintura que, no início, tinha levado à realização de, “como era da praxe, algumas cópias de quadros no Museu” [5, p. VI-1].

Alguns anos mais tarde, após Ramalho Ortigão, numa sessão da Academia das Belas Artes, ter chamado a atenção para a degradação do património português, “sem que [...] ambicionasse [...] cooperar directamente em assuntos de política artística, lá se voltou de novo a minha atenção para os enfermos do Museu. Aferrei-me então afincadamente ao estudo do tratamento de quadros, guiado por uns livreiros, aliás de bem insignificante valor” [5, p. VI-4]. As primeiras intervenções no museu incidem sobre obras a respeito das quais o director, e não só, “não acreditava muito no valor” [5, p. VI-5].

O “tratamento magistral” [31, p. 27] das obras que Freire enumera no início do seu relatório e opiniões como a de Abraham Bredius, director do museu Mauritshuis, em Haia, que equipara o trabalho de Luciano Freire ao que de melhor se pode fazer, leva a que, por proposta da Academia das Belas Artes, de 1909, “o Sr. Freire seja encarregado de, com os auxiliares necessários, prover ao que for indispensável à conservação dos nossos quadros em geral, e especialmente os dos séculos XV e XVI” [8]. Pouco depois segue-se o tratamento dos *Painéis de São Vicente*, pouco antes descobertos, e depois o tratamento das centenas de obras que menciona no seu relatório.

Considerando a sua formação de autodidacta, sem treino na oficina de outro restaurador, Luciano Freire

reconhece que o início da sua carreira de restaurador ligado ao actual Museu Nacional de Arte Antiga só foi possível graças a “uma leviandade digna de nota” da parte de quem era responsável pelas colecções [3, p. 9]. Afinal, como afirma mais tarde, mesmo os simples ajudantes “desta especialidade não se improvisam do pé para a mão” [3, p. 41]. Como diz José de Figueiredo, o restauro “exige conhecimentos especiais e uma segurança que raros conseguem” [31, p. 27].

Esse percurso de autodidacta, de “carácter científico”, por oposição à sua carreira artística de pintor – que, no entanto, como se viu, considerou também lhe ser útil para o restauro –, levou-o a fazer experiências. Segundo diz Freire, “me pareceu ter encontrado processos preferíveis de tratamento de quadros, embora pouco expeditos e portanto menos viáveis no nosso meio, onde se ambiciona tudo obter por baixo preço, e sempre apressadamente” [5, p. 4]. Levou-o a treinar determinadas operações mais difíceis, como a de transferência de suporte, “já por três vezes ensaiada, *in anima vili*, para simples tirocínio, na possibilidade de ter de recorrer a esse processo em qualquer eventualidade que se me oferecesse, e que, aliás, nunca supus estivesse eminente, e em condições tão especiais e de tão grande responsabilidade como o que resultaria, no caso presente, de um insucesso” [3, p. 50].

No entanto, nem sempre assim sucede, havendo intervenções em que parece correr alguns riscos consideráveis, ficando surpreendido pelos resultados obtidos. Pelo menos, é o que parece sugerir a inclusão de uma operação de levantamento de uma incrustação, “sem que a base sofresse qualquer dano”, “no número das operações felizes” [3, p. 19] ou a observação, a propósito de outro quadro, de que “até eu chego a duvidar do milagre obtido” “ao ver agora como ficou este painel depois de tratado” [3, p. 56].

As condições de trabalho, sobretudo no início da actividade, não parecem ser especialmente agradáveis. No relatório são muito frequentes as queixas de falta de pagamento adequado, ou mesmo de pagamento, pelas suas intervenções, originando por vezes “sacrifício monetário” que diz “não poder levar mais longe” [3, p. 37]. A propósito de algumas intervenções, são também comuns expressões como, por exemplo, “enervante” [3, p. 55], “muito trabalhoso e enervante” [3, p. 35], “delicado,

moroso e enervante” [3, p. 41], “mui enervante restauro” [3, p. 16], “operação difícil, morosíssima e enervante” [3, p. 19], “árdua tarefa” [3, pp. 19, 26], o “trabalho me vai sobremaneira enfadando” [3, p. 28] ou “obra assaz maçadora [que] não deixou saudades” [3, p. 26]. Por isso, por vezes, é necessário “ferrar-me de paciência, da tal que apodam de beneditina” [3, p. 43], enquanto noutros casos há “deserção airosa” [3, p. 15] ou interrupção do trabalho, “por mais de uma vez [...], por desânimo” [3, p. 19].

Essas situações são amenizadas de várias formas: umas vezes, “alternando estes trabalhos com os individuais de artista” [3, p. 16]; outras vezes, “alternando, sempre que isso é possível, os trabalhos mais impertinentes e difíceis com outros menos fatigantes e que [lhe dão] maior prazer” [3, p. 26]. De qualquer forma, diz Luciano Freire, no início mal pensava “quanto isso me reduziria como pintor” [5, p. 91]; mais tarde “já não havia que arrepiar caminho” [3, p. 15] restando apenas a hipótese de ir “consumindo a minha vida de artista, esquecendo-me de antigos ideais” [3, p. 50].

Entre tantos sacrifícios, o que o levou a ficar “de tal modo enredado” [3, p. 16] neste “labirinto” [5, p. 91]?

■ Conclusão

Dividido entre o trabalho de artista e o trabalho de restaurador, entre o dever e o enfado de algumas intervenções, entre o querer devolver a uma pintura a sua imagem original e deixar perceptíveis as marcas do restaurador, Luciano Freire, de acordo com o seu relato, parece ter uma prática significativamente diferente daquela que era corrente em finais do século XIX e parece seguir algumas das ideias novas que vão surgindo cerca de 1900 – ideias estas que irão ganhar importância durante a primeira metade do século XX e, nalguns casos, adquirir vitalidade que se prolonga até à actualidade. Não obstante a sua formação de autodidacta, parece inserir-se melhor nas tendências que se vão desenvolvendo em Inglaterra, do que nas práticas seguidas em países mais próximos ou, como no caso de Itália, com grande tradição de restauro.

No entanto, esta é a imagem de Luciano Freire transmitida pelo próprio, essencialmente através de reconstrução memorialística, que, pelo menos pontualmente,

choca com algumas acusações de que foi alvo e que podem levantar algumas dúvidas acerca do rigor da sua narração, ainda que seja necessário ter em conta outros interesses que possam estar envolvidos. Por isso, permanece por fazer algo que é importante: o confronto entre o que Luciano Freire diz que fez e o que efectivamente fez de acordo com os indícios que ainda hoje subsistem nas obras em que interveio ou que entretanto foram recolhidos em posteriores intervenções de conservação e restauro.

■ Referências

- 1 Carvalho, J. A. S., ‘Pinturas antes do restauro: Provas fotográficas do espólio de Luciano Freire’, in *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, ed. R. F. Silva, N. Escobar, A. Pais, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa (2007) 97-117.
- 2 Couto, J., ‘A cabeça do santo no ‘Painel do Infante’, *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga* 3(9-10) (1944) 38.
- 3 Freire, L., ‘Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal’, *Conservar Património* 5 (2007) 9-65.
- 4 Carvalho, J. A. S., ‘Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX’, *Conservar Património* 5 (2007) 5-8.
- 5 Freire, L., *Memórias*, manuscrito, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (1914).
- 6 Santos, L. R., ‘Os Processos Científicos no Estudo e na Conservação da Pintura Antiga’, in *Conferências da Liga Portuguesa de Proflaxia Social (4.ª série)*, Imprensa Social, Porto (1939) 251-302.
- 7 Gonçalves, A. M., *Do Restauro dos Painéis de São Vicente de Fóra*, Amigos do Museu de Arte Antiga, Lisboa (1960).
- 8 Leandro, S., ‘Invisíveis e Intangíveis nos Estudos de Arte: João Couto e o Laboratório Científico’, in *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, ed. R. F. Silva, N. Escobar, A. Pais, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa (2007) 65-81.
- 9 Bomford, D.; Leonard, M., *Issues in the Conservation of Paintings*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles (2004).
- 10 Marijnissen, R. H.; Kockaert, L., *Dialogue avec l’Oeuvre Ravagée Après 250 Ans de Restauration*, Fonds Mercator, Antwerp (1995).
- 11 Macarrón Miguel, A. M., *Historia de la Conservación y la Restauración desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*, 2.ª ed., Tecnos, Madrid (2002).
- 12 Plesters, J., ‘Bibliography’, in *The Cleaning of Paintings. Problems and Potentialities*, ed. H. Ruhemann, Frederick A. Praeger, New York (1968) 361-481.
- 13 Martínez Justicia, M. J., *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, 2.ª ed., Tecnos, Madrid (2001).
- 14 Conti, A., *Storia del restauro e della Conservazione delle Opere d’Arte*, Electa, Milano (2002).

- 15 Darrow, E. J., *Pietro Edwards and the restoration of the public pictures of Venice, 1778-1819: Necessity introduced these arts*, University of Washington (2000).
- 16 Keck, S., 'Some picture cleaning controversies: past and present', *Journal of the American Institute for Conservation* 23(2) (1984) 73-87.
- 17 Déon, H., *De la Conservation et de la Restauration des Tableaux*, Chez Hector Bossange, Paris (1851).
- 18 Mogford, H., *Hand-book for the Preservation of Pictures*, 3.^a ed., Winsor and Newton, London (1851).
- 19 Secco-Suardo, G., *Manuale Ragionato per la Parte Meccanica dell'Arte del Ristauratore dei Dipinti*, Tipografia di Piero Agnelli, Milano (1866).
- 20 Bonsanti, G.; Ciatti, M., *Ulisse Forni, Manuale del Pittore Restauratore. Studi per la nuova edizione*, Edifir, Firenze (2004).
- 21 Ruskin, J., *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder, and Co., London (1849).
- 22 Macedo, M., *Restauração de Quadros e Gravuras*, David Corazzi, Editor, Lisboa (1885).
- 23 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.
- 24 Rodrigues, P. S., 'Da História da Conservação e do Restauro: Das Origens ao Portugal Oitocentista', in *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, ed. R. F. Silva, N. Escobar, A. Pais, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa (2007) 17.
- 25 Saldanha, N., 'O restauro e conservação de pinturas. Contributos para o seu estudo', in *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII. Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Livros Horizonte, Lisboa (1995) 81-87.
- 26 Serrão, V., «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico», *Conservar Património* 3-4 (2006) 53-71.
- 27 Vieira, A. L., *Da Reintegração dos Primitivos Portugueses*, Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (1923).
- 28 Burnay, L. O., 'Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas', *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* 14 (1945) 61-70.
- 29 Rodrigues, F. A., *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa (1875).
- 30 Couto, M. T., 'Notas biográficas', in *Carlos Bonvalot. 1893-1934*, ed. P. Henriques, Instituto Português de Museus, [Lisboa] (1995) 91-95.
- 31 Figueiredo, J., *O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa (1910).
- 32 *Segredos Necessários para os Offícios, Artes, e Manufacturas*, Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa (1794).
- 33 Poleró y Toledo, V., 'Arte de la Restauración. 1855', in *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. 12*, Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Madrid (1972) 101-136.
- 34 Brommelle, N. S., 'Material for a history of conservation: the 1850 and 1853 reports on the National Gallery', *Studies in Conservation* 2(4) (1956) 176-188.
- 35 International Museums Office, *Manual on the Conservation of Paintings*, International Institute of Intellectual Cooperation, Paris (1940).
- 36 National Gallery, 'The Cleaning of Pictures at the National Gallery', *Museum* 3(3) (1950) 243-246.
- 37 Cruz, A. J., 'Imagens em transformação: os painéis da igreja de Santa Maria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial', *Conservar Património* 2 (2005) 29-53.
- 38 Conti, A., *Sul Restauro*, Einaudi, Torino (1987).
- 39 Anderson, J., 'The first cleaning controversy at the National Gallery 1846-1853', in *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the look of paintings*, United Kingdom Institute for Conservation, London (1990) 3-7.
- 40 Redgrave, R.; Redgrave, S., *A Century of British Painters*, 3.^a ed., Phaidon Press Ltd- Oxford University Press, London-New York (1947).
- 41 Roca y Delgado, M. I., 'Tratado de la Limpieza, Forración y Restauración de las Pinturas al Óleo. 1872', in *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. 12*, Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Madrid (1972) 137-144.
- 42 Couto, J., 'A acção dos físicos e dos químicos nos laboratórios dos museus de arte', *Gazeta de Física* 1(6) (1948) 161-167.
- 43 Alves, L. M., 'Do empirismo à ciência. Um olhar sobre o percurso da conservação em Portugal do século XIX à actualidade', *Cadernos Conservação & Restauro* 3 (2004) 13-21.
- 44 Neto, M. J. B., 'A propósito da 'descoberta' dos Painéis de São Vicente de Fora. Contributo para o estudo e salvaguarda da 'pintura gothica' em Portugal', *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa* 2 (2003) 219-260.
- 45 Ruhemann, H., *The Cleaning of Paintings. Problems and Potentialities*, Frederick A. Praeger, New York (1968).
- 46 Carvalho, R.; Vitorino, P., «A Trindade» do Museu do Pôrto, vista aos raios X', *Portucale* 7(41-42) (1934) 172-179.
- 47 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 na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis*, ed. E. Soares, J. A. S. Carvalho, [Instituto Português de Museus], [Lisboa] (2004) 57-65.
- 48 Cruz, A. J., 'Radiography, art, conservation and politics: Episodes of the introduction of the technical studies of works of art in the museums in Portugal', *Museologia - An International Journal of Museology* (aceite para publicação).
- 49 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.