# Conservação e destruição de pinturas dos conventos extintos em Portugal durante o século XIX

Clara Moura Soares | Rute Massano Rodrigues | António João Cruz | Carla Rego

**Resumo**

Em 1834 foi criado, em Lisboa, o *Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos* com a missão de recolher e distribuir o espólio bibliográfico e artístico removido dos conventos extintos nessa ocasião. Não obstante a intenção de preservação, durante o transporte e o armazenamento muitas pinturas foram danificadas, algumas das quais de forma severa. Em condições difíceis foram tomadas importantes medidas de conservação por José Feliciano de Castilho, mas depois também foram destinadas à destruição obras consideradas sem valor. Logo nos primeiros tempos o Depósito promoveu o restauro de algumas pinturas, dando início a uma actividade em que depois se envolveu também a Academia de Belas-Artes.

**Palavras-chave:**

pinturas, destruição, conservação, restauro, gestão do património, conventos extintos.

## Preservation and destruction of paintings of extinct monasteries in Portugal during the nineteenth century

**Abstract**

The Deposit of the Libraries of Extinct Monasteries was created in Lisbon in 1834. Its mission was to collect and to distribute books and artistic works removed from the monasteries extinct at that time. Despite the preservation intentions, during transport and storage many pictures have been damaged, some of which with severity. In difficult conditions, important conservation measures were taken by José Feliciano de Castilho, but works considered worthless were also destroyed later. In the beginning, the Deposit promoted the restoration of some paintings, starting an activity in which the Academy of Fine Arts soon after became involved.

**Keywords:**

paintings, destruction, conservation, restoration, heritage management, extinct monasteries.

## Conservación y destrucción de pinturas de los extintos conventos en Portugal durante el siglo XIX

**Resumen**

En 1834 fue creado en Lisboa el *Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos* con el objetivo de recoger y distribuir el expolio bibliográfico y artístico recogido de los monasterios

extintos en ese tiempo. Apesar de la intención de preservación, durante el transporte y almacenamiento muchas pinturas fueron dañadas, algunas de ellas de manera severa. En condiciones difíciles fueran tomadas importantes medidas de conservación por José Feliciano de Castilho, pero después fueron destinadas a la destruición obras consideradas sin valor. Pero en los primeros tiempos el Depósito promovió la restauración de algunas pinturas, iniciando así una actividad donde más tarde participó también la Academia de Bellas Artes.

**Palabras clave:**

pinturas, destrucción, conservación, restauración, gestión del patrimonio, conventos extintos.

## Introdução

Em 1834, com a extinção das ordens religiosas masculinas em Portugal e a consequente nacionalização dos seus bens, o Estado tornou-se responsável por um número muito significativo de obras de arte, sobretudo de natureza sacra. Para auxiliar a gestão dos acervos, foram criados depósitos em diversos pontos do país para onde eram remetidas as obras retiradas dos conventos extintos, entre os quais teve particular importância o designado *Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos* (DLEC), instituído nesse ano no Convento de São Francisco da Cidade, em Lisboa, para onde foi conduzida uma boa parte das bibliotecas conventuais, mas também *Quadros, Estatuas, e quaesquer preciosidades artísticas ou scientificas* provenientes de casas religiosas de norte a sul do país (apud Barata, 2003:116). A escolha do local resultou de ser esse *o edificio mais proprio para esse fim* devido à *sua situação central e solida construção* (portaria de 16 de Outubro de 1834 apud Barata, 2003:31).

Menos de meio ano passado sobre a criação do DLEC, em Fevereiro de 1835 já tinham sido recolhidos

> *mais de mil quadros de Pintura, e entre elles, um grande numero dos mais excellentes, e primorosos, […] que devem a seu tempo servir á fundação de um Museo Nacional de Bellas-Artes* (apud Roque 2010).

Teve então início um processo de selecção e distribuição das obras que ganhou novo rumo com a criação, em 1836, da Academia de Belas-Artes e sua instalação no mesmo edifício. Ainda que esta estivesse sobretudo vocacionada para o ensino, ficou claramente estabelecido que o DLEC

> *entregue por inventario á mesma Academia os quadros existentes naquelle Deposito, a fim de que ella os possa classificar, e designar os que devam servir para o estudo dos Academicos e Artistas* (decreto de 30 de Dezembro de 1836 apud Aldemira, 1937:199).

A selecção feita com esse fim atingia, em 1838, o número de 540 pinturas, as quais integraram a Galeria Nacional de Pintura que aí se foi formando e, mais tarde, vieram a estar na génese do actual Museu Nacional de Arte Antiga (Seabra, 2010). Por outro lado, também ficou estabelecido que a Academia devia ocupar na *restauração dos Quadros* os artistas agregados (decreto de 30 de Dezembro de 1836 apud Aldemira, 1937:199), isto é, os artistas, sem formação académica e sem lugar no quadro de docentes, que auxiliavam nas actividades da instituição (Rodrigues, 2007).

No mesmo edifício do convento de São Francisco, em 1837 (no seguimento de uma portaria publicada em finais do ano anterior), foi também instalada a Biblioteca Nacional de Lisboa, que antes, sob a designação de Real Biblioteca Pública da Corte, funcionava no Terreiro do Paço, e que em 1841 incorporou o DLEC (Barata, 2003:53). Embora, por razões óbvias, a Biblioteca tenha intervindo no processo de distribuição dos livros e a sua colecção tenha sido enriquecida com muitos volumes que entraram no DLEC, também algumas pinturas ficaram na Biblioteca Nacional, as quais hoje fazem parte de um conjunto de setenta e quatro quadros, na sua maioria retratos executados entre os séculos XVI e XIX (Castello-Branco, 1854).

Entre 1837 e 1841, as três instituições dividiam o mesmo edifício (Figura 1) genericamente do seguinte modo: o primeiro piso era ocupado pela Academia, o segundo pela Biblioteca e o terceiro pelo DLEC (Barata, 2003:67). Noutros edifícios do antigo convento estavam instalados diversos outros serviços.

Até à década de 1880, quando foi criado o Museu de Belas-Artes e Arqueologia no edifício da rua das Janelas Verdes, onde hoje está o Museu Nacional de Arte Antiga, e para aí transitaram as obras à guarda da Academia, albergou o convento de São Francisco um importante número de quadros. Só entre 1834 e 1836 deram entrada no DLEC mais de 2500 quadros (Barata, 2003:33). No espaço desse edifício, durante meio século se desenvolveram, à escala institucional e de forma interligada, preocupações com a conservação de pinturas e o seu restauro e os conceitos e valores associados ao património não edificado se confrontaram com a sua aplicação prática e as contingências materiais.

A actividade de restauro desenvolvida na Academia tem sido objecto de alguma atenção (Neto, 2003), em grande parte devido às importantes obras que por lá passaram e à oficina de restauro que Luciano Freire, um professor da Academia incontornável na história da conservação e restauro em Portugal, instalou no convento de São Francisco (Cruz, 2007). No entanto, o conhecimento da diversidade de práticas e de perspectivas a respeito do património e a sua conservação requer também o estudo do que se passou nas outras instituições, com outros objectivos, com obras com outro valor e com outros meios humanos e materiais.

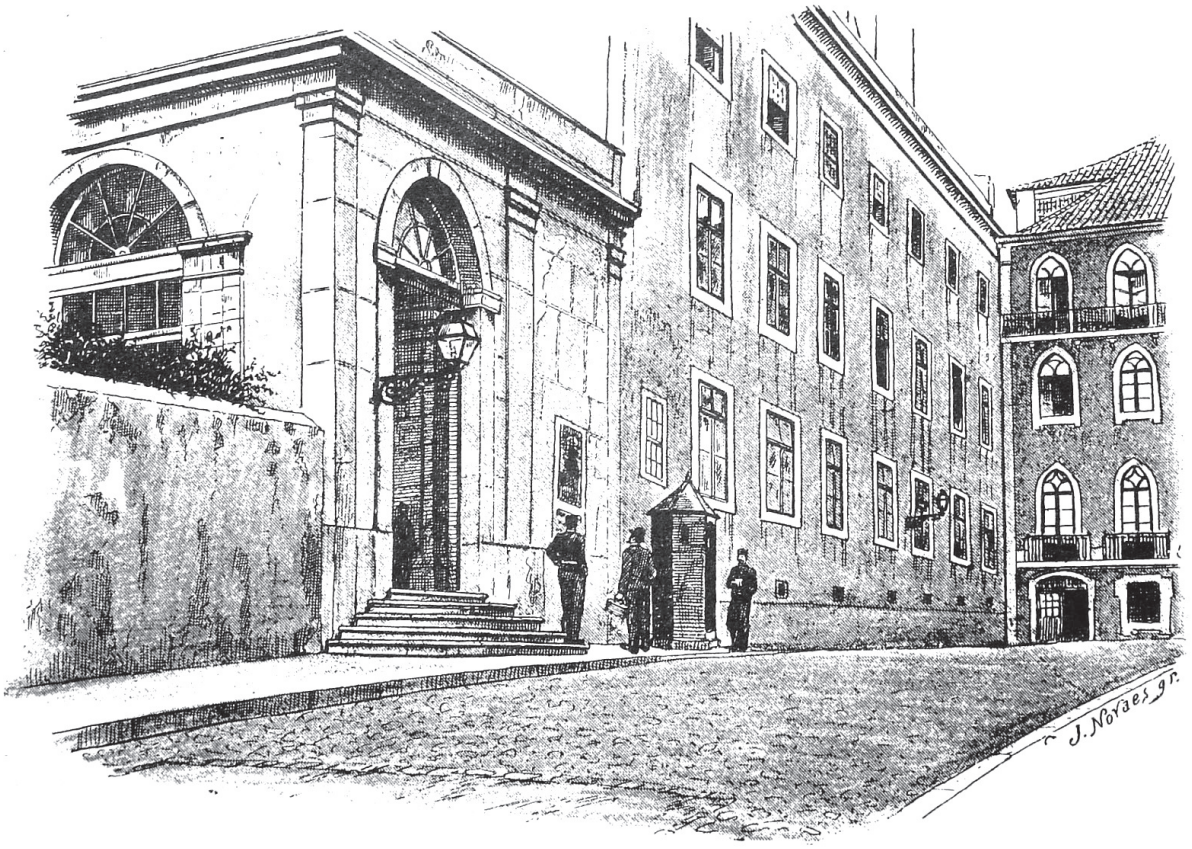


Figura 1 - Edifício do convento de São Francisco onde se instalaram o DLEC, a Academia de Belas-Artes e a Biblioteca Nacional, segundo uma gravura de J. Novaes publicada em 1903 (Mesquita, 1903:173).

A documentação recolhida no âmbito de um estudo em curso sobre as práticas de restauro do passado através da colecção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal (designação que a Biblioteca tomou em 2007), que esteve menos sujeita a periódicas intervenções do que as obras mais conhecidas dos museus, pôs em evidência uma situação complexa e contraditória, pelo menos a respeito da concepção e do valor do património e dos limites do restauro, em que estiveram envolvidos o DLEC e a Biblioteca. É isso que aqui se pretende mostrar com base nas fontes documentais da época, nomeadamente, o relatório sobre a Biblioteca em 1844 apresentado ao Ministro do Reino pelo bibliotecário-mor por José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha (Castilho, 1844), um texto elaborado em 1868 para o primeiro catálogo da colecção da Galeria Nacional de Pintura pelo vice-inspector da Academia Francisco de Sousa Holstein (Holstein, 1868) e alguma documentação arquivística, especialmente do Arquivo Histórico da Biblioteca Nacional de Portugal.

## As más condições do convento de São Francisco

Não obstante o convento de São Francisco ter sido considerado o local mais adequado à instalação do DLEC, segundo José Feliciano de Castilho *tudo no Convento de S. Francisco é,*

*por todos os lados que se considere, impróprio para o fim a que foi destinado*, constituindo, assim, uma *devastadora e indecente casa* (Castilho, 1844:124).

As infiltrações das águas da chuva parecem ter sido o maior problema, apresentando-se como uma verdadeira ameaça ao espólio depositado no edifício. De acordo com a comissão administrativa do DLEC, em 1841,

> *já no Inverno que acabou as águas começarão a repassar as abobadas e a penetrar no interior do Edificio, e que a não se providenciar causarão grande prejuízo não só aos Livros de que se acha completamente cheio aquelle Deposito como a Bibliotheca Publica, e Academia de Bellas Artes que se achão colocadas nos pavimentos inferiores* (Biblioteca Nacional de Portugal, BN/DLEC/INC/06).

Pouco depois, Castilho referia-se também ao mesmo problema, que colocava como primeiro de um conjunto de quatro:

> *A humidade é n'esta casa um flagello durante todo o inverno, sem que haja um gabinete ao menos que d'ella seja isempto: penetra nos logares mais reservados, como é fácil de reconhecer, pela sensível deterioração diaria, em muitas obras. […] Basta a simples inspecção de parte das abóbadas dos corredores e cellas, para reconhecer este mal, que, por seos resultados, todos os dias se-vai aggravando* (Castilho, 1844:125).

O problema não foi resolvido e em 1879 Delfim Guedes, vice-inspector da Academia, mencionava as

> *pessimas condições do edificio de São Francisco, humido durante o inverno, abrasador na estação calmosa, mal reparado, improprio, finalmente, para servir de deposito a riquezas tão valiosas* (apud Neto, 2003:246).

Tais oscilações das condições do ambiente deverão ser a causa imediata de danos como o que se observa na Figura 2.

O segundo problema, de acordo com a lista de Castilho, era o pó:

> *O pó corrosivo, que se-eleva constantemente do imenso pavimento de tijolos, é inimigo tão impossível de debellar que, algumas horas depois da limpesa dos livros, ainda que ninguem haja passado, nem janela alguma se-tenha aberto, já os livros estão cercados d'uma nova camada d'elle* (Castilho, 1844:125).

Figura 2 - Pintura com fendas no suporte (*Frei Nuno de Santa Maria*, pintura sobre madeira, colecção da Biblioteca Nacional de Portugal, inv. n.º 10941), muito provavelmente devidas a oscilações significativas de temperatura e de humidade relativa – habituais em espaços com mau isolamento em relação ao exterior.

Também a este respeito as mudanças terão tardado, já que no final do século, havia quem referisse, muito possivelmente pensando no que acontecia no convento de São Francisco, que

> *nas raras bibliotecas e depositos do reino, as coisas guardadas jaziam a esmo, ainda ha pouco, devoradas pela poeira e as ratazanas* (Almeida, 1889:18).

Os outros problemas mencionados por Castilho são os insectos e a ventilação. Sobre os primeiros, no entanto, refere que *a traça não é abundante* e sobre a ventilação diz que *é dificílima, pela impossibilidade de estabelecer correntes de ar na maior parte das casas* (Castilho, 1844:125-126). Contudo, parece que foram tomadas algumas medidas nalgumas das salas onde se encontravam as pinturas, pois Sousa Holstein, em 1868, sem mais detalhes afirmava que

> *por meio de um systema de ventilação appropriado, buscou-se obstar ás alterações rapidas da temperatura* (Holstein, 1868:18).

Provavelmente, tais medidas resultaram das obras efectuadas no convento de São Francisco na década de 1850 (Calado, 2000).

Quanto aos insectos, o relatório de uma visita efectuada em 1949 à Biblioteca Nacional, que então ainda continuava a ocupar o mesmo edifício, não deixa dúvidas sobre os estragos causados ao longo do tempo, pelo menos nos livros (Figura 3).

Figura 3 - Estado de alguns livros da Biblioteca Nacional, em 1949 (Biblioteca Nacional de Portugal, 1949).

Além destes problemas em grande parte de natureza estrutural, outro não menos importante era a forma de acondicionamento das obras até 1843, quando Feliciano de Castilho foi nomeado bibliotecário-mor. De acordo com o seu testemunho, um conjunto de mais de mil quadros

> *fui eu achar amontoado em desordem n'um corredor, que a academia das bellas-artes imprestára; com janela sempre abertas; expostos a todas as inclemências; calcados aos pés pelas pessoas, que tinham de intrar no dicto corredor* (Castilho, 1844:92).

Este problema dos quadros *vandalicamente amontoados* (Castilho, 1844:137) tentou Feliciano de Castilho de imediato resolver no caso das obras

> *ainda bastantes [que] tinham tido a fortuna de resistir ao vandalismo, que presidira a similhante arrumação […]*.
>
> *Faltava-me espaço para remover e guardar tão considerável quantidade de quadros, alguns dos quaes de enormes dimensões: mas não querendo, nem mais um dia, deixar aquellas martyrisadas antigualhas, e em parte riquezas, fora das portas dos estabelecimentos a meo cargo, dispuz, ao centro dos longos corredores do extincto convento de S. Francisco, no andar superior, uma serie de roldanas e cordas, por meio das quaes, e de uma particular disposição, pude, com insignificante dispêndio, formar, sem estorvo do serviço, uma extensa galeria, onde os paineis ficarão conservados no mesmo estado em que hoje se-acham, e poderão, um por um, ser examinados, sem necessidade de deslocação, o que hoje se não dava, pois para procurar um, era necessario revolver todos, augmentando, com estes contínuos movimentos, a deterioração a que enfim puz um termo* (Castilho, 1844:92-93).

O problema, pelo menos com a gravidade apresentada no início, parece ter sido assim resolvido, uma vez que na documentação posterior não se encontrou referências a situações semelhantes.

## Os problemas pré-existentes e os problemas resultantes do transporte das pinturas

Independentemente dos maus tratamentos a que as obras foram sujeitas no DLEC, algumas já se encontravam em condições deficientes nos conventos de onde foram removidas. Como notava Sousa Holstein,

> *a maior parte d'aquellas pinturas sendo retabulos de altar, achava-se quotidiana e permanentemente exposta ao fumo das vélas e do incenso, o que pelo decurso dos annos foi ennegrecendo umas tintas e alterando outras; as paredes sobre que se apoiavam os quadros eram, em muitos casos, humidas; os telhados que as cobriam nem sempre andavam bem reparados, e os quadros, sobretudo os de madeira, soffriam*

> *bastante n'estas condições. Em outros casos era a exposição muito directa aos raios do sol que fendia a madeira, gretava as tintas e causava outros estragos irreparáveis (*Holstein, 1868:7*).*

Além disso,

> *não faltam tambem exemplos de quadros damnificados exclusivamente pelo processo de restauro a que foram sujeitos. Sobram casos d'estas restaurações tão pouco intelligentes na parte technica como na artistica* (Holstein, 1868: 7).

Este problema dos danos causados pelos restauros efectuados por quem não estava preparado parecia ser um problema geral, evidentemente não limitado às pinturas que foram recolhidas no DLEC, como é sugerido pelo depoimento pouco posterior do pintor portuense Francisco José Resende quando menciona os quadros que

> *são mandados assassinar intencionalmente; encarregando-se d'esta difficilima missão quaesquer atrevidos borradores que auctorisados pela sua propria ignorância, e alguns pela sua malvadez, os sacrificam como vândalos que são em cousas da arte, restaurando os a seu modo, ou applicando-lhes, para os limparem, a agua de raz, ou espirito de therebentina* (Rezende, 1877).

Por outro lado, diversas pinturas foram sem cuidado retiradas dos conventos e transportadas em condições deficientes.

Numerosas pinturas sobre tela foram retiradas das grades e transportadas dobradas ou enroladas. Com efeito, a respeito dos quadros do DLEC, verificou Feliciano de Castilho que

> *muitos há, com sentimento o-digo, de valor, e completamente perdidos, por os-haverem transportado inrolados, ou dobrados, deixando-os assim durante uns poucos de anos* (Castilho, 1844:4).

Nalguns casos, ainda que não se saiba com que frequência, a separação da grade foi efectuada através de corte (Figura 4), como, segundo o testemunho de Cunha Rivara, ocorreu em Évora:

> *ficaram as Igrejas com as molduras porque os [quadros] que eram de panno cortaram-nos a canivete ao rés dellas* (apud Seabra, 2010:35).

Figura 4 - Pintura com a tela cortada (*Frei João de Nossa Senhora*, pintura sobre tela atribuída a Berardo Pereira Pegado, colecção da Biblioteca Nacional de Portugal, inv. n.º 13475).

Quanto ao transporte, diversos quadros destinados ao DLEC,

> *e não poucos, depois de arrancados dos logares em que se achavam fixados havia seculos, e transportados em ca rros,* [ficaram] *expostos á chuva, depositados durante mezes em logares humidos* (Holstein, 1868:5).

Nalguns casos os quadros ficaram *bastante arruinados* e, por isso,

> *muitas obras importantes e cuja existencia era bem conhecida não chegaram a dar entrada no deposito* (Holstein, 1868:5-6).

Muitas outras pinturas não entraram no DLEC, mas por razões bem diferentes: foram desviadas para colecções particulares (Seabra, 2010).

## O estado de conservação das pinturas no DLEC

As más condições de ambiente e de acondicionamento no DLEC, a acrescer aos problemas que as pinturas já traziam do exterior, evidentemente que se manifestaram de forma extremamente gravosa no estado de conservação das obras, o qual se foi acentuando com o passar do tempo.

Em 1868, a respeito das melhores obras, isto é, aquelas que haviam sido destinadas à Galeria Nacional de Pintura, o *Relatório da comissão de pintura* encarregado *de examinar o estado dos quadros antigos*, mencionava

> *o deplorável estado a que chegaram os quadros […] [, sucedendo que] os mais preciosos exemplares das escolas estrangeiras estão em grande parte em completa ruína. Os*

> *que menos têem soffrido, aimda assim, estão cobertos com um véu branco azulado, a que technicamente se chama a constipação do verniz* (apud Neto, 2003:225).

Pode notar-se que efeitos da humidade semelhantes aos descritos ainda hoje se observam (Figura 5). Uma década depois, Delfim Guedes, vice-inspector da Academia, reconhecia:

> *Foi grande, porem, o meu pesar ao reconhecer que as telas esquecidas nas arrecadações, fechadas ao exame do público, estão de tal modo arruinadas que só com um cuidadoso e immediato restauro podem ser salvas* (apud Neto, 2003:246).

Figura 5 - Pintura com problema de humidade (*Frei Nuno de Santa Maria*, pintura sobre tela, colecção da Biblioteca Nacional de Portugal, inv. n.º 10942).

E em 1883, pouco antes das melhores pinturas serem transferidas para o edifício da Janelas Verdes, o conde de Almedina, inspector e presidente da Academia, fazia o seguinte balanço:

> *Foi assim que a galeria de pintura se conservou por alguns annos n'aquellas chamadas salas do convento de São Francisco da Cidade, onde os quadros, quer de tela, quer de madeira, se iam damnificando de dia para dia, e onde de todo se arruinariam se*

> *houvesse sido menos prompta a solicitude com que se lhes acudiu, fazendo-se a acquisição de uma casa para n'ella se organisar […] o Museu Nacional de Bellas Artes* (Almedina, 1883:IV).

Quanto às obras que permaneceram no depósito, à guarda da Biblioteca Nacional, essencialmente no último piso do edifício, ou seja na zona em princípio mais exposta à agressão das condições atmosféricas, os problemas fizeram-se sentir de forma bem mais gravosa (Figura 2).

Já em 1844 Feliciano de Castilho referia que, além dos quadros enrolados que, como se viu, considerava *completamente perdidos*, os restantes quadros, em número de quase um milhar, estavam,

> *na sua maior parte, ja completamente estragados e* inúteis (Castilho, 1844:92-93).

O estado de total destruição de muitas obras foi claramente reconhecido por um dos seus sucessores no cargo de bibliotecário-mor, José Canaes de Figueiredo Castello-Branco, que escrevia dez anos depois:

> *De todos esses quadros, uns tinham ainda moldura, e outros estavam enrolados, e pela maior parte padeciam ruina, ou principio della; e de grande porção so apenas existiam as lonas (a muitos dos enrolados, quando se abriram, estalou e se desfez toda a pintura), ou não eram já mais que farrapos. Estes deteriorados, pesaram cincoenta e cinco arrobas, e se pozeram à parte para se lhe darem o destino conveniente* (Castello-Branco, 1854:XI).

O destino encontrado para o que restava desses quadros, cerca de 800 kg de materiais, foi serem

> *queimados no Campo Pequeno por ordem do Governo Civil, e com assistencia de um empregado desta Repartição, e outro da Bibliotheca, em 4 de Outubro de 1853* (Castello-Branco, 1854:XI).

Ou os critérios de exigência sobre o que interessava guardar aumentaram significativamente, ou as condições de acondicionamento continuaram a destruir obras, o certo é que cerca de 60 anos depois dessa destruição pelo fogo foi elaborada uma nova lista de pinturas da Biblioteca Nacional que

> *deverão ser inutilisadas, pelo facto de nenhum interesse, histórico ou artístico, oferecerem, estando, ainda, pela maior parte, pessimamente conservadas, a ponto de mal se distinguirem as figuras que representam* (Pessanha *et al.*, 1914).

Dessa lista constavam 67 quadros, na sua maioria retratos, com dimensões significativas (na maior parte dos casos tinham mais de 1 m de altura). O que foi feito a essas obras não foi apurado, mas as mesmas não constam da actual colecção da Biblioteca Nacional de Portugal.

## Os "reparos" nas pinturas

Além das medidas de preservação tomadas com o intuito de se limitar a deterioração das obras, como as decididas por José Feliciano de Castilho, foram também realizadas algumas intervenções com o objectivo de reparar danos apresentados por algumas pinturas, nomeadamente as de maior importância.

As primeiras referências surgem em Setembro de 1835, antes, portanto, da criação da Academia, quando é decidida a realização dos *reparos necessarios nas Pinturas de Grão Vasco* (Biblioteca Nacional, BN/DLEC/01/Cx01-01 L/1). Nessa ocasião o director do DLEC, António Nunes de Carvalho, manifestando

> *grande receio de que as preciosas pinturas de Grão-Vasco feitas em madeira [...] soffrão com a humidade grave, e irreparavel danmo; se as taboas soltas, em que se achão não forem a tempo bem unidas e ligadas solidamente em caixilhos proprios,*

propõe para a realização da tarefa o pintor André Monteiro da Cruz (1770-1851) (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, Mç 2126, cx2). Sendo este empregado na Repartição das Obras Públicas, a sua escolha resultava de ser

> *pessoa capaz de se encarregar daquelle trabalho e de, por outro lado, provavelmente não menos importante, se offerece[r] para o referido serviço, que he compativel com o da dita Repartição, sem exigir gratificação alguma (*Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ANTT/IOP liv. 50:109).

Com a criação da Academia de Belas Artes, em 1836, as tarefas de restauro, como já se referiu, foram atribuídas aos artistas agregados, destacando-se neste papel, nos primeiros tempos, os pintores Luís José Resende (1760-1847), Norberto José Ribeiro (1774-1844) e José Joaquim Primavera (1793-?), certamente por acaso, os três apreciados como miniaturistas.

Nessa fase inicial, além de *reparos* nas *obras mais preciosas*, fizeram-se igualmente

> *as grades necessarias para as Pinturas em panno e procedeu-se ao delicado trabalho de alimpar e preparar as referidas Pinturas* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ANTT/IOP liv. 50:130v).

Os retoques também foram realizados, decerto de forma indiferenciada como era prática corrente, para ocultar danos ou preencher lacunas, tendo em vista a reabilitação estética das obras. A documentação de arquivo, até ao momento, pouco tem adiantado sobre a

natureza das intervenções, materiais e técnicas utilizados. Contudo, foi notada numa ocasião preocupação com as tintas escolhidas, pedindo-se que estas fossem examinadas *afim de se conhecer se erão capazes para os retoques dos quadros* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/ANBA/ANBA/A/001/00002:226).

Até 1864, por João António Gomes e António da Costa e Oliveira, ambos com actividade artística e na área do restauro actualmente quase desconhecida, foram restaurados cerca de sete dezenas de retratos, muitos dos quais, como os de D. Francisco Gomes do Avelar, Frei Miguel Contreiras, Frei Manuel do Cenáculo, Padre Filipe Neri, Padre Teodósio de Andrade, Frei Manuel dos Santos e D. Nuno Alvares Pereira (Biblioteca Nacional, BN/GPA/06/Cx01-06), devem ser os que integram a actual colecção da Biblioteca Nacional. Procedeu-se então à sua *limpesa e restauração*, assim como das respectivas molduras, e para o efeito foram adquiridos inúmeros materiais na drogaria de Francisco José de Carvalho, na Calçada do Combro, designadamente óleo inglês, água rás, goma-laca, gesso de pintor, e diversos pigmentos (Biblioteca Nacional de Portugal, BN/GF/28/Cx01-14).

Entre 1888 e 1889, sendo Gabriel Pereira director da Biblioteca Nacional, Luciano Freire, ainda estudante, foi encarregado de dar uma *envernizadela nos quadros mais toleraveis da colecção dessa biblioteca*. O nome de Luciano Freire foi sugerido ao director da Biblioteca Nacional por António Tomás da Fonseca, então director da Academia (Freire, s/d:3), o que mostra que a Academia, ou o seus membros, não estavam especialmente interessados no restauro, pelo menos de obras de menor valor.

Segundo Gabriel Pereira, Freire *tratou de refrescar, e fixar as tintas estaladas nas telas de muitos*, e *por quantia muito modesta* (Pereira, 1900:4). Segundo Freire, tratava-se de um conjunto de quadros, cuja *maioria […] nem como documento iconografico tem valor* (Freire, s/d:3).

Luciano Freire intervencionou diversas pinturas, tendo realizado um *grande restauro* no retrato de D. João IV, num Auto de Fé e em duas batalhas, obras que, de uma forma geral, já não estão na Biblioteca Nacional. Além disso, procedeu à limpeza, retoques, envernizamento e substituição de grades em várias obras.

Destaque lhe mereceu, porém, um retrato de D. Afonso VI, onde o pintor diz ter vislumbrado *num ponto ou outro deste quadro, pintura mais aceitavel*. Terá, por isso, procedido à *restituição da primitiva pintura da cara e muitos retoques*. Dá-nos sobre o caso o seguinte testemunho:

> *Não era essa tela obra de valor artístico, digno de nota, mas, ainda assim, ficou sendo uma das melhores da colecção; e coisa curiosa, por debaixo do repintado, não havia a menor avaria* (Freire, s/d:3).

Luciano Freire questiona-se: *Porque o repintaram então?* Apenas se lhe oferece responder: *Mistério!*.

## Conclusão: o valor do património pictórico

Neste processo destaca-se especialmente a preocupação com o património revelada pelo bibliotecário-mór José Feliciano de Castilho, cuja actividade neste campo parece, assim, merecer estudo detalhado. Essa preocupação não se manifestou apenas nas medidas que tomou com o intuito de suster, tanto quanto possível, a quotidiana degradação das pinturas, como, de uma forma mais elaborada, se traduziu na criação de condições que permitiam o acesso às obras e, também, no reconhecer os testemunhos do passado como património que deve ser preservado, independentemente do seu valor monetário, artístico ou funcional. Esta atitude revela-se claramente quando a propósito dos quadros de que apenas restava o suporte enrolado ou dobrado dizia que,

> *apesar de grande número estar inutilisado, não consinto em que um unico se destrua, e vou guardando até esses inuteis panos* (Castilho, 1844:92-93).

Simples gosto pessoal ou antes tentativa de contrariar a destruição do património e da memória que Alexandre Herculano, nessa ocasião (1838-1839), dizia ser apanágio desses anos (Custódio, 1993)? Ou valorização da ruína, antes de a ruína arquitectónica ser valorizada por John Ruskin (Martínez Justicia, 2001)?

A posição de Castilho provavelmente não teve em conta os problemas práticos da gestão do património, sendo, talvez, utópica. De qualquer forma, contrasta com a atitude demonstrada em 1853 e em 1914, em que as obras foram destruídas ou, pelo menos, foram objecto de recomendação nesse sentido. Se em 1853 a razão evocada ainda era o estado de destruição em que as obras se encontravam, em 1914, antes do mau estado de conservação, era a ausência de interesse histórico ou artístico que em primeiro lugar era apresentada como justificação para a sua destruição. Neste caso parece ainda ter sido ignorada a possibilidade de sob restauros ou repintes inábeis existirem obras de melhor qualidade como Luciano Freire diz ter descoberto num outro caso.

Neste processo destaca-se também a contradição entre a preocupação do Estado com o património que levou à criação do DLEC e, por outro lado, a incúria que originou a destruição de parte desse património pelas condições em que o mesmo foi guardado. Fica assim patente a incapacidade do DLEC gerir tanto material, ainda que então tenham sido adoptados pelo Estado procedimentos que ainda hoje seriam seguidos, como o uso de um critério de selecção baseado no merecimento artístico para a escolha das obras destinadas à principal colecção pública, no caso a Galeria Nacional de Pintura.

## Referências Bibliográficas

Aldemira, Luís Varela. *Um ano trágico. Lisboa em 1836. A-propósito do centenário da Academia de Belas Artes.* Lisboa, 1937.

Almedina, Conde de. In *Catalogo provisorio. Secção de pintura.* Lisboa: Museu Nacional de Bellas Artes, 1883, pp. III-VII.

Almeida, Fialho d'. *Os Gatos*. Vol. 1. Porto: Casa Editora Alcino Aranha, 1889.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, manuscrito, ANTT/IOP, liv. 50.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, manuscrito, Ministério do Reino, Mç 2126, cx2 – 4ª Repartição, Instrução Pública, Negócios diversos, carta de 9 de Setembro de 1835.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, manuscrito, PT/ANBA/ANBA/A/001/00002 AANBA.

Barata, Paulo J. S. *Os livros e o liberalismo. Da livraria conventual à biblioteca pública. Uma alteração de paradigma*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.

Biblioteca Nacional de Portugal, manuscrito, *Biblioteca Nacional de Lisboa Instalada no Antigo Convento de S. Francisco Junto ao Chiado - Lisboa. Vistas Locais e Estado de Conservação dos Livros em 1949, manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal*, disponível em HTTP://PURL.PT/22012 [consulta: 25.6.2012].

Biblioteca Nacional de Portugal, manuscrito, BN/DLEC/01/Cx01-01 L/1.

Biblioteca Nacional de Portugal, manuscrito, BN/DLEC/INC/06, ofício de 3 de Agosto de 1841.

Biblioteca Nacional de Portugal, manuscrito, BN/GF/28/Cx01-14.

Biblioteca Nacional de Portugal, manuscrito, BN/GPA/06/Cx01-06.

CALADO, Margarida. *O convento de S. Francisco da Cidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2000.

Castello-Branco, José Barbosa Canaes de Figueiredo. *Estudos biographicos ou noticia das pessoas retratadas nos quadros historicos pertencentes á Bibliotheca Nacional de Lisboa.* Lisboa, 1854.

Castilho Barreto e Noronha, José Feliciano de. *Relatorio ácerca da Bibliotheca Nacional de Lisboa. Tomo I – Officio*. Lisboa, 1844.

Cruz, António João. Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900. In: *Conservar Património.* Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. Vol. 5 (2007), pp. 67-83.

Custódio, Jorge. Salvaguarda do património - Antecedentes históricos. De Alexandre Herculano à Carta de Veneza (1837-1964). In: M. E. L. Coelho, *Dar futuro ao passado*. Lisboa: Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1993, pp. 33-71.

Freire, Luciano. *Memórias*. Manuscrito do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Arquivo dos directores, Espólio de Luciano Freire, Cx. 12, pasta 2, Capítulo VI.

Holstein, Sousa. Introducção. In: *Catalogo provisorio da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1868, pp. 5-19.

Martínez Justicia, M.ª José. *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*. Madrid: Tecnos, 2.ª ed., 2001.

Mesquita, Alfredo. *Lisboa*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1903.

Neto, Maria João Baptista, A propósito da 'descoberta' dos Painéis de São Vicente de Fora. Contributo para o estudo e salvaguarda da 'pintura gothica' em Portugal. In: *Artis*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras. Vol. 2 (2003), pp. 219-260.

PEREIRA, Gabriel. *Bibliotheca Nacional de Lisboa. Noticia dos Retratos em Tela*. [Lisboa, 1900].

Pessanha, D. José da Silva; Valdez, José Joaquim d' Ascensão; Sousa, Alberto de. Os quadros da Biblioteca Nacional de Lisboa. In: *Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Vol. 1 (1914), pp. 112-117.

Rezende, Francisco José., A Cidade de Braga. In: *O Commercio Portuguez*. Porto, 28-9-1877.

Rodrigues, Paulo Simões. Da história da conservação e do restauro: das origens ao Portugal oitocentista. In: R. F. Silva, N. Escobar, A. Pais, *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2007, pp. 17-38.

Seabra, José Alberto, 'A recolta devia fazer-se estugadamente e por completo'. Patrimónios em trânsito: extinguir conventos e criar museus. In: J. Custódio, *100 anos de património. Memória e identidade. Portugal, 1910-2010*. Lisboa: IGESPAR, 2010, pp. 35-39.

**Agradecimento**

Este estudo integra-se no projecto *Eneias - A colecção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implantação do Liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/HIS-HEC/113226/2009).

**Curriculum dos autores**

**Clara Moura Soares -** Licenciou-se em História, Variante de História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1996. Concluiu o Mestrado em Arte, Património e Restauro, na mesma Faculdade, em 1999, onde se doutorou, em 2006, na área científica de História da Arte.

É Professora Auxiliar do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa. Tem desenvolvido os seus estudos no âmbito da história e teoria da conservação e restauro de património artístico. É Investigadora Responsável do Projecto *Eneias*.

**Contacto:** CLARAMOURASOARES@FL.UL.PT

**Rute Massano Rodrigues** - Licenciou-se em História, Variante História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1999. Concluiu, o Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro na mesma Faculdade, em 2010. Frequenta atualmente o Curso de Doutoramento em Arte, Património e Restauro da FLUL. É Bolseira de Investigação do Projecto *Eneias – A colecção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na Implementação do Liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação.*

**Contacto:** RUTE.MASSANOROD@GMAIL.COM

**António João Cruz** - Doutoramento em Química Analítica (Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, 1993). Professor Adjunto e director do Mestrado em Conservação e Restauro da Escola Superior de Tecnologia de Tomar, do Instituto Politécnico de Tomar. Principais interesses: estudo laboratorial das obras de arte; tratados técnicos antigos relacionados com os materiais usados nas obras de arte; história dos materiais; história da conservação e restauro. Director da revista *Conservar Património* e membro da comissão científica e *referee* de diversas revistas nacionais e internacionais.

**Contacto:** AJCCRUZ@GMAIL.COM.

**Carla Rego** – Doutoranda em Investigación y Creación en Arte (Universidade do País Basco) e Mestre em Museologia e Património Cultural (Universidade de Coimbra, 2008). Docente de conservação e restauro de pintura e escultura, na Escola Superior de Tecnologia de Tomar, do Instituto Politécnico de Tomar. Principais interesses: conservação e restauro de pintura (antiga e contemporânea) e escultura em madeira policromada; história da conservação e restauro; gestão de colecções; museologia.

**Contacto:** CMREGO@IPT.PT.