

Reintegração cromática em pintura de cavalete: de efeito visual a critério científico. Apontamentos do caso português

Vanessa Henriques Antunes

Resumo: A preocupação com a perenidade da obra de arte é o principal factor que se distingue quando procuramos estabelecer a relação entre o restaurador e a sociedade portuguesa. Este princípio aferiu ao longo dos tempos os critérios de intervenção por parte do Restaurador e as decisões técnicas que foi tomando. Não obstante, a análise histórica de determinados acontecimentos sócio-culturais demonstra que até à aceitação social do estatuto independente da profissão, as questões mais debatidas foram as que condicionavam a leitura estética da obra. Testemunho visual e material independente, proporciona constantes reinterpretações e intervenções estéticas concordantes com a época que atravessa, com o recurso a materiais e técnicas de reintegração que diferem consoante o objectivo para o qual está a ser recuperada. Neste aspecto particularmente visível da reintegração cromática cabe aos diferentes intervenientes com papel decisório, (dono da obra, conservador-restaurador e historiador da arte), a selecção da técnica a aplicar, ajustando a obra ao seu contexto.

Palavras chave: Reintegração cromática, cor, percepção visual, história, memória, comunidade.

Resumen: La preocupación por la perennidad de la obra de arte es el principal factor que se aprecia cuando intentamos establecer la relación entre el restaurador y la sociedad portuguesa. Este principio condicionó a lo largo del tiempo los criterios de intervención del Restaurador y las decisiones técnicas que fue tomando. No obstante, un análisis histórico de determinados acontecimientos socioculturales demuestra que, hasta la aceptación social del estatuto independiente de la profesión, las cuestiones más debatidas fueron las que condicionaban la lectura estética de la obra. Testigo visual y material independiente, proporciona constantes reinterpretaciones e intervenciones estéticas de acuerdo con la época que vive, recurriendo a materiales y técnicas de reintegración que difieren según el destino para el que está siendo recuperada. En este aspecto especialmente visible de la reintegración cromática corresponde a los diferentes intervinientes con papel decisivo (dueño de la obra, conservador-restaurador e historiador del arte) la selección de la técnica a aplicar, ajustando la obra a su contexto.

Palabras clave: Reintegración cromática, color, percepción visual, historia, memoria, comunidad.

Abstract: The concern about the durability of artworks is the major factor distinguished between the restorer and Portuguese society. This principle has measured since long ago the restorer's intervention criteria and technical decisions. The historical analysis of some social and cultural facts shows that until the profession's acceptance as an independent work, the major debates centered in the aesthetic issue. Independent visual and material testimony allows reinterpretations and aesthetical interventions concerning to the epoch that traverses and recurring to reintegration techniques and materials and differing on the aim to which is being recovered. In the particularly visible aspect of chromatic reintegration, the different actors (the owner, conservator-restorer and art historian) have a decision-making role in the selection of the reintegration technique to be applied, integrating the object in the community.

Keywords: Pictorial reintegration, color, visual perception, history, memory, community.

Desde o período pré-histórico que a Arte é prova e reflexo do comportamento humano. Como um instrumento de expressão que complementa o pensamento e a escrita, a arte serve várias funções: aumentar e armazenar o pensamento, manipular ideias, contribuir para a formação da identidade e da memória. Mas é sobretudo a realização de uma intuição que associa a cognição e instinto, demonstrando o produto do pensamento. Enquanto disciplina da Arte, informadora da memória

dos povos, a História desempenha um papel fundamental como factor de coesão ou dissociação quando se estabelecem projectos de intervenção no Património. O seu propósito é precisamente compreender a realidade após um tratamento rigoroso dos acontecimentos e fenómenos investigados. Isto significa, em última análise, que não é a realidade histórica que perdura, o que perdura é a imagem, sob a forma de Património móvel e imóvel, que ficou dessa mesma realidade, transformada em História.

Em Portugal parece existir uma observação atenta por parte de especialistas e interessados nas matérias da arte que trazem o assunto à comunidade e fomentam opiniões divergentes, não só a nível nacional mas também no panorama internacional. A influência internacional no que concerne aos critérios de “recuperação pictórica” da pintura de cavalete parece ser uma constante. As opções de reintegração cromática tomadas pelos pintores-restauradores foram influenciadas por marcos e condicionantes histórico-sociais, dos quais faremos alguns relatos. Apesar do restauro de pintura de cavalete de se tratar de um assunto amplamente discutido ao nível social a partir do século XIX, é-o essencialmente na esfera da percepção visual da pintura, no que concerne sobretudo aos critérios aplicados pelo pintor-restaurador e intimamente ligados à forma como este se contextualiza na sociedade da época.

No largo período que coube entre os séculos XVI e XVIII, o modo de produzir conhecimento assentava na lógica de critério científico como invenção de uma retórica hipotético-dedutiva. Ocorria frequentemente à margem das instituições especializadas como as universidades ou academias científicas, apresentando por um lado a vantagem da liberdade criativa mas por outro a falta de condições materiais e de aplicação de técnicas experimentais, sendo conjuntamente obstáculo à discussão de procedimentos (Feijó 2008: 42). No entanto, seguiam-se as experiências relacionadas com o universo visual da “*Materia Pictoria*” (Dossie 1758) que em Portugal se destacam sobretudo a partir do século XVII. Exemplos disso são os ensaios da representação naturalista da luz e da sombra como a “*experiência da candeia*”¹ citada por Filipe Nunes cerca de 1615 (Chagas 1767), os relatos do Padre Teodoro de Almeida² sobre a “*antecâmara de espelhos*” (Almeida 1786: 32), ou o estudo “*da excelência das cores*” de autor desconhecido (Hatherly 1997). Um dos casos mais significativos é o de Diogo Sampaio que se dedica especialmente ao estudo do efeito das cores na pintura. As conclusões que observa na secção V do seu “*Breve tratado da composição artificial das cores*” vão de encontro a recentes teorias da percepção da obra de arte. Menciona que o que satisfaz inteiramente a vista “*e o nosso desejo*” é o uso das cores próprias a cada uma das partes das figuras, fazendo-as parecer naturais, que, auxiliadas pelo correcto traço do desenho e relevo transmitido pelo claro-escuro e com uma composição bem imaginada constituem o objectivo máximo do “*belo colorido*” - a graça. Ao adicionar a cada coisa a justeza da sua cor própria, resulta a perfeita imitação natural das qualidades que favorecem a harmonia e, em última instância, a beleza das partes. Assim, para Sampaio o conceito de Beleza é sinónimo da perfeição da cor com que se representa o natural (Feijó 2008: 122). Este conceito não seria estranho aos seus contemporâneos. Para atingir este objectivo, o pintor-restaurador teria de estar munido do conhecimento e experiência que lhe possibilitassem aplicar a técnica da mistura das cores numa perfeição quase miniaturista para imitar o colorido do natural. O critério imitativo era legítimo e nobilitante. O pintor-restaurador exercia a “*re-criação*” pictórica, sobre pinturas anteriores e até da mesma época, satisfazendo sobretudo as classes altas da sociedade (Serrão 2006) cujos valores respondiam frequentemente aos desígnios da moda. Não sendo caso único para o século XVIII³ no campo da “*recuperação pictórica*”, destaca-se o italiano Pietro Guarienti⁴, cujo critério de intervenção cromática para o restauro de pintura parece corresponder na prática do retoque à teorização de Diogo Sampaio⁵. Tratava-se de um pintor-restaurador esclarecido das técnicas pictóricas tradicionais e modernas utilizadas em Itália e figura conceituada entre as classes nobres, “*adquirindo bom nome, não só pintando, mas lavando e retocando, sem que se perceba outra mão*” (Rodrigues 2007: 25). Esta informação, mandada publicitar pelo próprio artista na imprensa da altura, evidencia por um lado o seu elevado estatuto social e por outro a utilização assumida do retoque mimético para a recuperação dos “*valores históricos*”⁶ da forma e cor da pintura, na retoma imitativa do “*belo original*”.

Aliada à ideia de valorização histórica da imagem, alarga-se à academia o ensaio de sensibilização das camadas sociais mais jovens para a conservação do património pictórico português. Modelo deste cuidado é o discurso proferido em 1803 pelo reconhecido pintor-restaurador Vieira Portuense na abertura da Academia de Desenho e Pintura da cidade do Porto, da qual se sagrou director: “*Quem tem a cargo dirigir a mocidade em hum estudo de tanto interesse, há igualmente mister consultar os grandes exemplares, que felizmente se conservão há tantos séculos, apesar das injúrias do tempo, e examinar muitas obras, que pela sua perfeição, e sublimidade possuem huma geral estimação de todas as Nações, que as observão*” (Portuense 1803: 8). Esse fomento resulta em boa medida da reforma do ensino das artes e indústrias mas também é consequência da valorização por parte de especialistas internacionais do património artístico português⁷, factor que parece ter sido fundamental para a consciencialização nacional do conceito de preservação do património cultural, para o qual contribuiu em muito o conflito bélico mundial e a consequente destruição patrimonial⁸.

No que concerne à informação corrente resultante da evolução científica das experimentações lumínicas e pictóricas internacionais, acha-se uma notícia particularmente interessante de João de Andrade Corvo em 1857, dois anos decorridos da segunda exposição universal de Paris. Informa na rubrica “*Revista Estrangeira*” dos “*Annaes das sciencias e letras*” das experiências feitas em França sobre a representação da luz na pintura, nas quais se refutam alguns princípios da essência da pintura através das leis da física, a propósito das medições fotométricas⁹. As afirmações são terminantes perante a medição experimental: a aspiração à representação pictórica do real é uma utopia pois esta é resultante de um processo criativo¹⁰, sendo por isso o realismo¹¹ pictórico a menos razoável das escolas de pintura, pois “*a sciencia demonstra que os mais celebres quadros não teem senão uma realidade de convenção, que os olhos e a intelligencia admitem e admiram, porém que a analyse rigorosa prova ser apenas ficticia.*” No que toca à representação da natureza jamais haverá uma “*fiel imagem, uma interpretação rigorosa do mundo exterior.*” (Portugal 1857: 361-62). O desfecho desta experiência traduz-se em recomendações práticas para o pintor, também restaurador: que para a imitação da natureza se escureça todos os foscos, e que na reprodução da incidência da luz sobre os objectos se utilize a “*simples vista*”, apesar de “*infiel*” quando comparada com a luz natural. A acrescer à dificuldade da representação pictórica “*da infinita luz e da obscuridade infinita*” (Portugal 1857: 361-62) são associadas também as limitações materiais como a reduzida escala das tintas¹², imperfeita quando comparada com a realidade visível. Estes princípios básicos do estudo dos contrastes e da utilização da luz natural na aplicação dos materiais pictóricos são basilares para o restauro de pintura. Remetendo para aspectos incontornáveis na reintegração cromática de pintura, estas investigações estiveram no âmago de novas experiências de reintegração diferenciada, uma vez libertadas do intuito do mimetismo da realidade, de carácter inimitável.

A reflexão internacional sobre as questões da Conservação e Restauro do património influenciou as atitudes e fez divergir opiniões sobre o tratamento a administrar à pintura portuguesa. A uma corrente a favor da sua simples conservação, impulsionada por Francisco Metrass, seguidor atento das correntes estéticas e com uma visão experimentada de “*artista consumado*”¹³ opôs-se uma corrente mais tradicionalista em defesa do restauro das peças. Em 1859, a propósito da primeira de várias reuniões com o intuito de discutir o carácter interventivo sobre as pinturas que se encontravam depositadas na Academia Real de Belas-artes de Lisboa, Metrass defende a conservação e não o restauro de uma pintura de Vieira Lusitano. Contrariamente ao seu ponto de vista, a opinião dos restantes especialistas apoiava-se na experiência teórico-prática comprovada internacionalmente, quer ao nível das galerias artísticas, quer ao nível da teorização especializada na matéria. Na opinião destes especialistas, o restauro pictórico da pintura portuguesa resultava não só de uma possibilidade mas sobretudo de um dever - as pinturas “*deviam e podiam ser restaurados pelo mesmo modo que se tem praticado nas galerias estrangeiras e pela maneira que o tem tratado vários autores em seus escriptos*” (Neto 2003:239). A esse dever de restaurar eram acrescidos os critérios de reintegração cromática, aplicados exclusivamente “*na parte onde a tinta original não existe*”¹⁴.

A polémica sobre a conservação ou do restauro da pintura portuguesa primitiva estende-se frequentemente à comunicação social. Nestas discussões, não deixa de ser evidenciado o papel ingrato do pintor-restaurador como interveniente directo na obra, sendo conotado constantemente

com a negligência do repinte. Um dos casos mais significativos, alargado a nível internacional, passou-se em torno das pinturas de Grão-Vasco, onde é manifesta a opinião formada acerca da profissão - o “*Jornal do Commercio de Lisboa*” de 15 de Outubro de 1865 põe em evidência a desvalorização da obra original¹⁵ perante o “*pincel sacrilego*”¹⁶ do “*bárbaro*” restaurador.

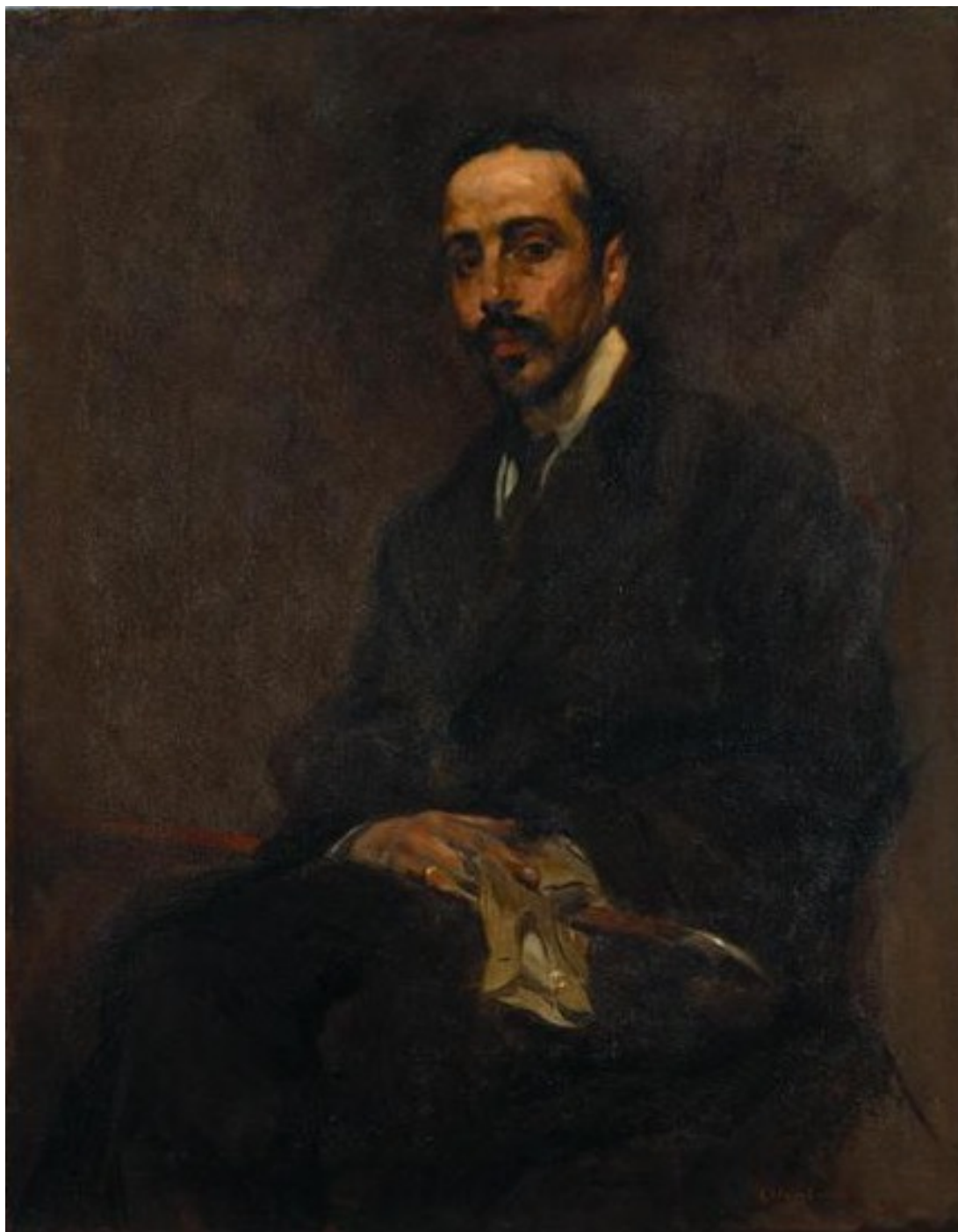
Na década seguinte, permanece a opinião depreciativa do ofício. A conotação directa aos actos de vandalismo induzidos às pinturas destaca-se na publicação “*Artes e Letras*” de 1872, a propósito da aquisição pela Academia de Belas-Artes de um quadro de Holbein proveniente da Bemposta, representando a Nossa Senhora, com a notoriedade de se manter aparentemente sem intervenções cromáticas: “*Os vandalos, alcunhados restauradores entre nós, pouparam-n’o ainda até hoje ás suas selvagerias*” (Lima 1872: 161). Joaquim de Vasconcellos é uma das primeiras personalidades portuguesas a insurgir-se contra este preconceito que assombrava a profissão. A propósito das variações indevidas na tradução feita por Sousa Holstein acerca da antiga escola portuguesa de pintura¹⁷, Vasconcellos aponta a fraca tradução dos termos “*Picture cleaner*” e “*spoiler (...)* (aliás destruidor!)” para “*restaurador*” (Vasconcellos 1881: 4), afastando o acto de restaurar das acções de vandalismo. Alude à incúria governamental como parte activa da destruição patrimonial e ao grande embaraço que acarreta no desenvolvimento do restauro em Portugal, comparando a atitude nacional à estrangeira: “*Que vergonha não é ler n’um jornal, que um estrangeiro se offerece para pagar a despeza da restauração d’aquelles monumentos d’arte?! É preciso que o governo trate de informar-se sobre o estado dos quadros, e não consinta que no caso de se proceder á sua restauração, sejam confiados a algum vândalo que os estrague.*” (Vasconcellos 1881: 43) - considera o restauro uma possibilidade para além da conservação.

O crescente interesse pela manutenção das colecções foi um dos grandes impulsionadores do aprofundamento prático e da teorização da reintegração cromática, pela razão óbvia da proximidade do objecto em relação ao observador (Rodrigues 2007: 37). A este propósito, foi publicado em 1885, pelo conservador do Museu Nacional de Belas-Artes Manuel de Macedo, o primeiro manual técnico de “*Restauração de quadros*”. Macedo procurou estabelecer as competências específicas do restaurador, não se desligando da ideia de que lhe seria essencial o talento como pintor. Na continuidade desta ideia estabelece a distinção entre os termos “*restauração*” e “*retoque*” - o primeiro ligado ao “*offício*”, e o segundo correspondente à componente artística do mesmo processo, mas o último dos recursos a utilizar, sem pretensões artísticas. A temática, condizente com às opiniões internacionais a respeito da matéria¹⁸, encontrava-se “*ao alcance de todas as intelligencias*” (Macedo 1885: 1) e pretendia desmistificar a sua especificidade técnica. Apresentava-se com fins claramente educativos de consciencialização do valor patrimonial e histórico, alertando para os danos físicos e económicos que uma intervenção inapropriada poderia trazer aos quadros.

Apesar da tentativa de Macedo para estabelecer uma terminologia da especialidade, acessível ao público em geral, Ramalho Ortigão em 1896 caracteriza “*o desastre denominado restauração*” como um “*gallicismo tecnico, recentemente introduzido no vocabulario nacional, mas ainda não definido vernaculamente na applicação pratica*” (Ortigão 1896: 17). O caso do restauro de pintura, catástrofe¹⁹ ainda maior que a da arquitectura, vincula por longo período o mito da “*pintura primitiva portuguesa*” ao mito dos “*restauradores-destruidores*”, reflectindo-se estes valores como mácula da “*glória nacional*”. Protelada pela falta de publicações técnicas, a ideia de “*reintegração cromática*” continua conotada com a “*re-pintura*” (Braga 2007), tendo o profissional do restauro o carácter de “*restaurador-galicista*”, possivelmente de influência francesa na matéria.

No início do século XX, instala-se uma nova polémica em torno do restauro pictórico, desta ocasião sobre painéis quinhentistas representando S. Vicente, do pintor Nuno Gonçalves, escolhidos pelo Estado Novo como imagem²⁰ da demanda ideológica, regeneradora da identidade nacional. Impulsionador do restauro destes painéis, José de Figueiredo, director do Museu de Arte Antiga, lamenta a atitude dos artistas portugueses seus contemporâneos, que, esquecendo a técnica da pintura antiga falhavam na tradição e na visão justas. Na linha da emancipação académica da escola francesa, surge em defesa da educação artística pela “*memória pitoresca*”²¹ e assinala a aprendizagem da técnica de pintura antiga como condição essencial para que pintores e

restauradores pudessem perceber na retina, desde cedo, a forma das coisas. Ao negligenciar esta prática, os pintores estariam a prejudicar-se “na evolução do seu temperamento e no da sua técnica” e a contribuir inclusivamente para “educar mal o público, que, julgando ser a pintura aquilo, a despreza por achar coisa fácil” (Figueiredo 1901: 67-95). Reconhecendo no pintor-restaurador Luciano Freire a consciência e a capacidade de perceber o valor da memória histórica, e a habilidade para a “técnica pitoresca”, desafia o artista a encetar a “empreitada” de recuperar a “vitalidade pictórica” na limpeza e reintegração cromática dos painéis de S. Vicente.



José de Figueiredo, pintura a óleo sobre tela de Columbano Bordalo Pinheiro, 1908. Museu Nacional Soares dos Reis, inv. 470. Créditos fotográficos © Instituto dos Museus e da Conservação.



Luciano Freire. Créditos fotográficos © Instituto dos Museus e da Conservação.

Considerado actualmente como pioneiro de competência profissional da prática do restauro como ciência em Portugal (Seabra 2007: 6), Freire é o primeiro a ser reconhecido pela utilização de “*critérios científicos*” na reintegração cromática, atestando-o não só pelos próprios artigos impressos, como pelo apoio obtido por figuras de importante destaque na sociedade, como é o caso de Ortigão Burnay (Burnay 1945) ou de Affonso Lopes Vieira, que se insurge em sua defesa no que concerne nomeadamente à reintegração cromática dos painéis de S. Vicente, na conferência “*Da Reintegração dos Primitivos Portugueses*” (Lopes Vieira 1923).

No entanto, as opiniões contemporâneas divergiam quanto às considerações técnicas emitidas por Freire. Para Virgílio Correia, o entendimento material da pintura, do qual não fazia parte “*nem a figuração nem o estilo*”, limitava-se ao conhecimento do processo de preparação das tábuas e tintas que “*poucos elementos de interesse e diferenciação*” apresentava para a pintura do século XVI. Rotulava o “*artista e restaurador*” de “*laborioso e obscuro trabalhador, voluntariamente enclausurado dentro do plano que se propôs de restituir ao seu fâcies primitivo os exemplares de pintura portuguesa antiga*” (Volkmar Machado 1922: 268) e insurgia-se quanto à metodologia tomada pois as dúvidas eram levantadas à medida que os painéis iam sendo restaurados. Assim, é relativizada a legitimidade das “*razões técnicas*” de Freire.

Outro dos casos apontados por Correia foi o da certificação de autenticidade da assinatura do pintor no quadro seiscentista com a temática do “*Pentecostes*”, atribuído a Grão-Vasco, onde era depositada a “*confiança absoluta*” na peritagem de Freire. A análise técnica era um argumento que partia de um princípio ambíguo e por isso só justificado aquando da inexistência de documentos escritos que transportassem do “*incerto para o real*” a historiografia artística da obra.

A estruturação através de uma linguagem científica da “*realidade alargada que oferece o invisível*” (Mohen 1996: 33) veio legitimar o valor do estudo das “*razões técnicas*” da pintura, fomentando o aprofundamento da relação interdisciplinar entre a Conservação e Restauro e os métodos de exame e análise auxiliares. A categorização da linguagem universal das cores, traduzida num comprimento de onda específico de ordem numérica possibilitou o seu reconhecimento internacional. Nesta continuidade, a aplicação da fotografia ao exame científico de obras de arte²² permitiu documentar fielmente uma imagem, contribuindo para a obtenção de documentos relativos aos diferentes métodos de exame e análise, aplicados para a sua interpretação. Em Portugal, Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho publicaram em 1928 os primeiros resultados de um exame radiográfico em pintura. No respeitante às análises laboratoriais químicas e estratigráficas, foi divulgado o primeiro estudo em 1932 por Carlos Bonvalot. Destes episódios à criação de um organismo oficial regulador das medidas de conservação, exames e análises laboratoriais das obras de arte passou-se menos de uma década²³. Em 1936 foi criado o Laboratório de Exames e Análises de Obras-de-Arte dirigido por João Couto, sob a tutela do Museu de Arte Antiga. Em 1965, as oficinas de Conservação e Restauro e os Laboratórios de Fotografia, Física e Química, concebidos para apoiar as intervenções sobre as obras de arte, destacaram-se como organismo autónomo, criando-se oficialmente o Instituto José de Figueiredo. Esta emancipação resultou em grande parte do esforço levado a cabo pelo pintor-restaurador Abel de Moura, aí funcionário desde 1951. Nos anos oitenta, além de serem actualizadas as competências do IJF como instituição oficial reguladora da actividade, surgiram no país os primeiros Cursos Superiores estatais de Conservação e Restauro e as Associações de Conservadores-Restauradores, regulamentados segundo a orientação das convenções internacionais.



João Couto dirige o Laboratório de Exames e Análises de Obras-de-Arte, ainda dependente do Museu de Arte Antiga, em 1936. Créditos fotográficos © Instituto dos Museus e da Conservação.

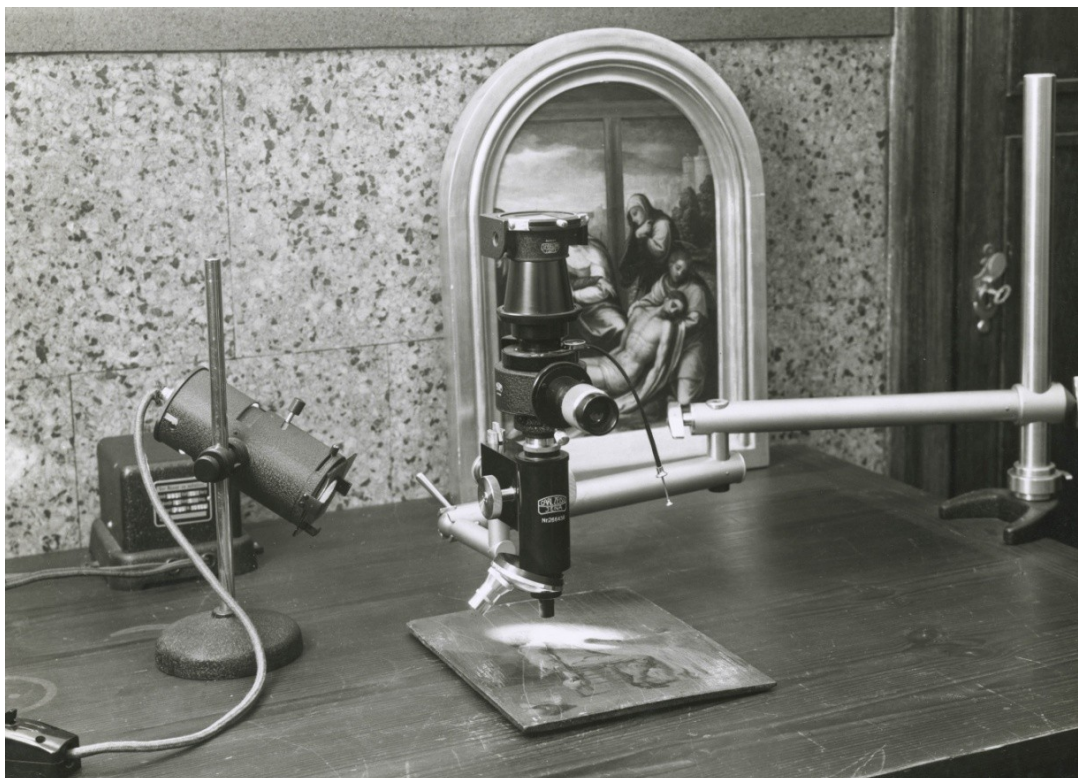
**Reintegração cromática em pintura de cavalete: de efeito visual a critério científico.
Apontamentos do caso português**



Equipamento fotográfico do Laboratório de Exames e Análises de Obras-de-Arte do Museu de Arte Antiga na década de trinta do século passado. Créditos fotográficos © Instituto dos Museus e da Conservação.



Equipamento de raios ultra-violeta do Laboratório de Exames e Análises de Obras-de-Arte do Museu de Arte Antiga na década de trinta do século passado. Créditos fotográficos © Instituto dos Museus e da Conservação.



Equipamento de microfotografia do Laboratório de Exames e Análises de Obras-de-Arte do Museu de Arte Antiga na década de trinta do século passado. Créditos fotográficos © Instituto dos Museus e da Conservação.



Equipamento de apoio à análise física e química do Laboratório de Exames e Análises de Obras-de-Arte do Museu de Arte Antiga na década de trinta do século passado. Créditos fotográficos © Instituto dos Museus e da Conservação.

Actualmente e experiência proporcionada pela carreira de Conservador-Restaurador permite aprofundar conceitos teóricos, fornecendo bases para a aplicação de uma metodologia de investigação tecnico-estética do património (Bergeon 1998). O estudo, reproduzido de determinado contexto histórico com origem numa ética precisa, e em protocolos e códigos deontológicos definidos, tem o objectivo de manter uma visão clínica das obras, tendo em conta o seu contexto histórico-artístico. Estes critérios interdisciplinares²⁴ permitem elaborar diagnósticos com o intuito final de preservar as obras, criando condições para a sua salvaguarda. O entendimento específico dos mecanismos de degradação da matéria, enriquecido pelas experiências de envelhecimento acelerado em laboratório e pelas ciências do conhecimento dos materiais como a química, a física, ou a biologia, tornam-se auxílios imprescindíveis para aferir métodos de intervenção mais adequados, medindo e limitando condições para a conservação das suas propriedades. Como tal, o estudo aprofundado das obras de arte, actividade pluridisciplinar e interdisciplinar, serve em justa medida o propósito da sua Conservação e Restauro, de modo a garantir que o tratamento a realizar não seja um atentado à integridade física da obra.

Assim, elaboração de um diagnóstico ajustado a uma metodologia científica, tanto de carácter geral (investigação das fontes, sua análise e interpretação) como específico (composição e estrutura da peça, a avaliação das causas de deterioração e sua natureza, extensão e localização das alterações) está na base de uma conservação instrutiva, onde à experiência se aliam a teoria e a ética da disciplina.

No entanto, a observação metodológica e cientificamente fundamentada é uma tarefa dificultada, nomeadamente nos casos que as peças não apresentam uma vertente estética definida ou documentos de qualquer espécie que as contextualizem, no espaço ou no tempo, como é o sucedido em muito do nosso Património pictórico.

O caso concreto dos critérios de reintegração cromática da pintura de cavalete é uma evidência da relação constante entre tradição e modernidade - conservar a imagem cultural do passado e projectar a sua vertente contemporânea. As correntes teóricas actuais dividem-se entre critérios de intervenção maximalistas, onde se procede ao preenchimento de todas as lacunas pictóricas e as intervenções minimalistas, preenchendo somente as lacunas que interferem com a assimilação visual da totalidade da obra. Já as técnicas reintegração cromática poderão proceder tanto de um propósito ilusionista, onde o restauro como “*restituição integral*” da imagem, por semelhança ou recriação do original, adopta os contornos tradicionalistas da memória passada como “*recuperação da beleza original*”, quanto de uma corrente de linguagem contemporânea que assume uma “*nova leitura*” da pintura e faz corresponder as soluções diferenciadas de reconstituição ao objecto como fonte de “*re-educação visual*”.

Esta contraposição estética entre reintegração cromática mimética e diferenciada converge no factor que se pretende como conduta principal para todas as operações de restauro do património cultural: um “*restauro objectivo*”, baseado na intervenção mais adequada para cada caso. Atingindo este propósito, ambos os métodos precedentes podem ser adoptados desde que bem justificados, explicitados e integrados.

Tratando-se a reintegração cromática de um campo do restauro que depende de uma interpretação estética, cuja essência pode reflectir incompatibilidades e desencontros, cabe sobretudo aos Conservadores-Restauradores a confrontação dos referidos “*critérios de reintegração objectivos*” com a realidade socio-cultural inerente a cada caso. Esta tarefa é de extrema utilidade, sobretudo quando se tratam de obras situadas em comunidades de natureza regional, onde é comum a tomada de decisão por órgãos de poder local, que por razões de natureza pessoal ou colectiva, religiosa ou profissional aliam em determinadas circunstâncias o restauro do objecto artístico ao objectivo de mostrar “*obra nova*”, segundo critérios de intervenção auto-geridos. Manter a comunidade integrada na reflexão sobre a funcionalidade e diferenciação estéticas dos conceitos e resultados

perspectivados e articular preferivelmente, soluções abertas à discussão é fundamental para o esclarecimento da população local.

No século XXI urge, tanto numa postura de conservação científica como de restauro integrado, que haja uma acção educacional directa, com vista ao alcance das justas e sensatas medidas de intervenção no património, combatendo a desinformação da sociedade civil e contribuindo assim para a possibilidade de um diálogo com perspectivas convergentes tendo como objectivo final a consistente “*reintegração científica*” da obra de arte no seu meio comunitário, que lhe afere a cor e a perenidade.

Agradecimentos

A autora agradece ao orientador Vítor Serrão e aos co-orientadores Isabel Ribeiro, Ana Isabel Seruya, João Coroado. Agradece igualmente a Rocio Bruquetas, Alice Nogueira Alves, Joaquim Inácio Caetano, Mercês Lorena, Teresa Homem de Mello, Conceição Viana e António Salgado; Ao Instituto dos Museus e da Conservação e à Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo apoio dado nos projectos SFRH / BD / 37929 / 2007, e PTDC/EAT-HAT/100868/2008.

Notas

- [1] Desenvolvida por La Tour.
- [2] Teodoro de Almeida, escritor e filósofo português, terá sido um dos pioneiros a descrever a nível nacional, o fenómeno visual da câmara escura segundo o sistema de Newton e o efeito da incidência da tinta sobre uma superfície, no *Tratado das qualidades sensíveis* de 1786. Descrevendo a experiência de colocar num papel pequenos pontos de tinta, constata que, não estando o olho humano habilitado para visualizar cada ponto a certa distancia, mas o seu conjunto, o que faz com que se observe uma alteração na cor da superfície original. Theodoro De Almeida, *Recreação Filosófica, Ou, Dialogo Sobre a Filosofia Natural, Para Instrução De Pessoas Curiosas, Que Não Frequentarão as Aulas*, 10 vols. (Quinta impressão muito mais correcta, que as precedentes. edn., 2; Lisboa: Na regia officina typografica, 1786) at 88. A sua reflexão sobre a incidência da luz nos corpos e em concreto na pintura fá-lo concluir que “o que faz a pintura são os raios de luz, que reflectem dos objectos, e entram para dentro da casa, trazendo consigo a mesma cor, que vemos nos objectos donde reflectem”. Subentende-se ainda que se tratava de uma questão cujos termos ainda não se encontravam bem definidos “chamai-lhe espécies, ou o que quizerdes, que não faço questão de nome.” Almeida, *Recreação Filosófica, Ou, Dialogo Sobre a Filosofia Natural, Para Instrução De Pessoas Curiosas, Que Não Frequentarão as Aulas* at 100. Com um pensamento de vanguarda, é uma personalidade sensível às questões da filosofia estética internacional, nomeadamente no que toca à relação entre o espírito e a matéria, exemplificando no *Tratado das qualidades sensíveis* um caso que nos traz dados referentes quanto à sua sensibilidade para as vertentes estética e da protecção do património pictórico: “Pergunto eu também? E a compaixão , que sentimos, quando hum rapaz pega num martelo , e quebra hum relógio de boa fabrica , ou quando hum bárbaro borra huma pintura de Correjo , ou Miguel Angelo; ou qualquer obra, que tem artificio estimavel, nos cahe no chão, e se faz em pedaços y também a pena, que naturalmente sentimos, he sinal que ahi ha alma distincta da matéria.” Almeida, *Recreação Filosófica, Ou, Dialogo Sobre a Filosofia Natural, Para Instrução De Pessoas Curiosas, Que Não Frequentarão as Aulas* at 425.
- [3] Sobre matéria da cor o século XVIII foi bastante rico em influências no contexto português. Para isso contribuíram em muito dois factores: as descobertas por parte da ciência que terão diminuído o secretismo das receitas e dos métodos do “restauro” de pintura, também herança da legitimação concedida ao italiano Raymon Darmoye por D.

João III em 1536, impelido, segundo Serrão, pelo desejo de modernização e rigor hagiológico. Serrão refere-se ainda, no artigo citado, a pintores-restauradores mas também a outros como Francisco Venegas, Diogo Teixeira, André Reinoso, António Pereira Ravasco, Francisco Vieira Lusitano Bernardo Pereira Pegado e Inácio Coelho Valente.

- [4] Antiquário, pintor-restaurador experiente e conhecedor do panorama do restauro pictórico a nível internacional, exerce a sua actividade no nosso país na década de 1733-36. Prezava os contactos com as Cortes europeias e terá conhecido também o patrocínio régio da Academia Portuguesa das Artes em Roma, em prol da instrução de artistas noutros domínios, além da arquitectura militar. Esta valorização nobiliática é evidente no anúncio publicado na gazeta de Lisboa a 17 de Fevereiro de 1735; Este anúncio público pode também ser considerado com o objectivo mais profundo: é através das técnicas visíveis de intervenção, nomeadamente a limpeza e da reintegração cromática que o pintor-restaurador enceta uma primeira tentativa de afirmação, anunciando publicamente os seus serviços, prova de emancipação profissional e valorização prestigiante.
- [5] Pouco reconhecido à época em Portugal, o “dileteante” experimentalista Diogo Sampaio, não terá sido indiferente às experiências de Teodoro de Almeida nem dos artistas da corte, de craveira internacional, que para cá trouxeram influências e contribuíram em parte para o ensino técnico-científico e o avanço do pensamento iluminista português. Destacando-se como um dos grandes metódicos do *Sistema das Cores*, relacionando-as com a música, de acordo com as teorias matemáticas clássicas. Através da observação naturalista, impulsionou indirectamente o progresso da arte e do retoque contemporâneo em pintura, distinguindo o mecanismo da decomposição das cores e separando as cores primitivas, das composições artificiais, provenientes da mistura das anteriores. As reconhecidas “tentativas sinceras de se chegar à verdade” forneceram respostas que serviram de mote e discussão crítica a Goethe Rui Feijó, *O Sistema Das Cores De Diogo Carvalho E Sampaio* (Porto: Porto Editora, 2008) at 47. Para a formalização da teoria das quatro cores fundamentais diametralmente opostas: verde /vermelho, amarelo/ azul Johann Wolfgang Von Goethe and Charles Lock Eastlake, *Goethe's Theory of Colours, Tr. With Notes by C.L. Eastlake* (Lond., 1840). Goethe acrescenta esta última cor à teoria vigente da percepção das cores, desenvolvida por Young Brice Chaix De Lavarene, 'L'échantillonnage Spatio-Chromatique Dans La Rétine Humaine Et Les Caméras Numériques', *Spécialité : Signal - Image - Parole - Télécom* (Université Joseph Fourier 2007) at 9, sendo estas as duas grandes teorias da cor do século XIX.
- [6] A expressão “valores históricos” apresenta-se com duplo sentido: valores materiais e culturais. O interesse pela história nesta fase é evidente: a Academia Real de História foi fundada por D. João V em 1720.
- [7] A observação feita por George Elliot na *Quarterly Review* é evidente no que concerne à valorização e ao estado do nosso património mais significativo: “*The church and convent at Alcobaca, the value of which may be expressed to an English reader, by saying, that they were to the Portuguese what Westminster Abbey and the Bodleian are to the history and literature of England, were burnt by orders from the French head-quarters. As much injury, as time allowed them to commit, was done to Batalba, the most beautiful Gothic structure, not in Portugal alone, but in Europe*” (Elliott 1815: 262).
- [8] A arte portuguesa reflecte a evidência da destruição e da profunda mudança provocada pela Guerra aos níveis, social, cultural e económico, independentemente das faixas etárias e classes sociais.
- [9] Estas observações acerca da pintura baseiam-se nas experiências científicas feitas por Janim, que ao medir a intensidade da luz com “um photometro da sua invenção” verificando a impossibilidade de a pintura reproduzir “a intensidade relativa do brilho dos

objectos iluminados pelo sol ou pela luz artificial, do céu, das nuvens das montanhas a distancia, provou a exactidão das observações”feitas acerca do realismo da pintura. Conclui, ao comparar os estudos de intensidade da luz em interiores e exteriores, a incidência da luz natural e artificial sobre os objectos com os objectos representados nos “quadros dos mais celebres pintores”, que existe uma “diferença excessiva entre a natureza e as produções da arte” e por isso se torna “absolutamente impossível” copiar essa luz e sombra.

Para exemplificar as suas experiências compara a intensidade da luz de uma lâmpada, 1500 vezes superior aos objectos que ilumina, com as pinturas onde a intensidade da luz, representada em raios directos sobre os corpos é somente 20 a 30 vezes maior. O mesmo acontece na diferença entre a luz e sombra medidas na atmosfera exterior, que se encontram entre 10 e 20, dependendo do estado desta e os “bons quadros” que diferem entre 2 e 4. Possivelmente decorrente dos factos anteriores e do renovado interesse pela ciência, surge em 1860 do primeiro regulamento oficial aprovado internamente da Academia de Belas Artes de Lisboa constava dos cinco anos da aula de desenho histórico a explicação e os exercícios sobre os efeitos da luz.

- [10] Esta observação vai de encontro às teorias desenvolvidas nos campos da psicologia das cores e da forma por Gestalt e à teoria construtivista defendida mais tarde por Piaget. Na percepção há a tendência espontânea para organizar grupos de elementos, estruturando o campo visual de proximidade, similaridade, continuidade e simetria e contorno das formas. O nosso cérebro está preparado para ver e criar arte como um desafio cognitivo, interagindo com o ambiente que o rodeia(Zeki 1999).
- [11] Refere-se à essência da pintura como a de uma arte ideal, que demonstra a sua superioridade sobre as outras artes pela capacidade ilusória e sentimental que possa transmitir a inspiração do artista.
- [12] Onde o branco de prata é somente “80 vezes mais intenso do que o negro mais perfeito” (Portugal 1857: 361-62).
- [13] Pereira Merello escreve na Revista universal Lisbonense de 8 de Agosto de 1850, a propósito de um quadro a óleo do artista: “O sentimento do bello nasce de uma longa serie de observações. Se o artista estuda o observa em todos os logares, e não só também em todos os tempos, mas ainda em todos os instantes, consegue então , como o Sr. Metrass conseguia conceber e sentir grandes bellezas em qualquer assumpto , mesmo em alguns , em os quaes, olhos , que não fossem de artista consumado, nao descobrirri am belleza alguma.”
- [14] *Actas das sessões da academia Real de Bellas-Artes 1857-1862, L.º 11.*«Acta da conferencia extraordinaria da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa de 16 de Maio de 1859», Maria João Neto, 'A Propósito Da Descoberta Dos Painéis De São Vicente De Fora,Contributo Para O Estudo E Salvaguarda Da Pintura Gothica Em Portugal', in Lda. Artes Gráficas Barbosa & Xavier (ed.), *Artis Revista Do Instituto De História Da Arte Da Faculdade De Letras Da Universidade De Lisboa* (2; Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003) at 239.
- [15] “em Portugal houve pintores insignes, mas as suas obras na maior parte perderam-se, ou foram estragadas por barbaros restauradores” (Vasconcellos 1881: 42).
- [16] “que nenhum barbaro restaurador se atreva a tocar-os com um pincel sacrilego” (Vasconcellos 1881: 42).
- [17] Obra de Robinson, impressa pela Academia em 1868.

- [18] Töpffer refere em 1858 “*Si j’ai le sentiment de l’art et la connaissance des maîtres, quelque adresse que l’on ait apportée à la restauration de cette partie endommagée, et quand même le marchand est là qui jure par Moïse et par Aaron que le tableau est pur, sans retouche ni repeint, je distingue aussitôt la retouche, je signale le repeint, et je conseille au marchand, s’il lui faut une dupe, de s’adresser à quelque autre*” (Töpffer 1858: 161).
- [19] “A restauração dos antigos quadros está constituindo na historia da nossa arte um catastrophe ainda mais destruidora que a da restauração da nossa architectura. Alguns annos mais sobre o sistema devastador que se está seguindo, e ninguem poderá reconhecer nas taboas da nossa grande época uma só pincelada dos admiraveis discipulos e dos emulos que tiveram em Portugal os Van Eik, os Memling, os Gerard David, os Van der Weiden, os Quinten Massys ou os Dierik Bouts” (Ortigão 1896: 95-96) .
- [20] As “*tábuas de salvação*” (Leandro 2007: 73) da primitiva origem de Portugal.
- [21] Idealizada por Lecoq de Bousboidran e seguida por Viollet-le-Duc.
- [22] Os métodos de exame com recurso ao registo fotográfico são diversos. Empregam-se desde a fotografia com luz normal, a cores ou a preto e branco, com luz rasante, com luz transmitida, polarizada ou com luz monocromática, macrofotografia, colorimetria, holografia, e estereofotografia, aplicada a objectos tridimensionais. O registo microfotográfico dos fenómenos imperceptíveis pelo olho humano no campo das radiações visíveis é apoiado pela lupa, microscópio e pelo endoscópio. Estes auxiliam na determinação da técnica e estrutura da obra, bem das intervenções anteriores e do seu estado de conservação actual; são utilizados sobretudo em técnicas de exame pontual e requerem, na sua maioria, a recolha de amostras representativas do objecto. Na fotografia visível, que varia num intervalo de 400 a 750 nanómetros, a imagem do objecto obtém-se através de um sistema óptico controlado por um determinado tempo de exposição, quer no campo do analógico, quer no campo do digital.
- [23] Esta relação propiciou a visão complementar da interacção entre a matéria, a mensagem da obra de arte e a política de interdisciplinaridade perante o Património. A inauguração dos laboratórios do Museu do Louvre, em 1931, foi edificativa para o desenvolvimento desta matéria no nosso país. Manuel Valadares, frequentador destes laboratórios, veio a ter papel crucial na implementação da matéria de vanguarda científica nos laboratórios nacionais.
- [24] Aos exames e análises das obras de arte adicionam-se disciplinas como a História das Técnicas e a História da Arte, entre outras.

Bibliografia

Academia Real das Ciências de Lisboa, Portugal (1857). *Annaes das Sciencias e Lettras* (Lisboa: Academia Real das Ciências).

ALMEIDA, T. de (1786). *Recreação filosofica, ou, Dialogo sobre a filosofia natural, para instrução de pessoas curiosas, que não frequentarão as aulas*, 10 vols. Quinta impressão muito mais correcta, que as precedentes. edn., 2; Lisboa: Na regia officina typografica.

BAYER, R. (1995). *História da estética*. (1 ed., *Teoria da Arte*) Lisboa: Editorial Estampa.

BERGEON, S. (1998). “Restauo e investigação”, *Revista Coré* n° 5.

BRAGA, A. (2007). *A evolução dos critérios de intervenção de restauro em Portugal*. online database||, Database Provider | (Date Accessed)|.

- BURNAY, O. (1945). "Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 14: 62-65.
- CHAGAS, F. das (1767). *Arte da pintura, symmetria e perspectiva (Novamente impressa, correcta e acrescentada com o seu index edn.*; Lisboa: Off. João Baptista Alvares [12], 116.
- DOSSIE, R. (1758). *The handmaid to the arts, teaching, I. A perfect knowledge of the materia pictoria: ... III. The various manners of gilding, silvering* (London: printed for J. Nourse) 2v.
- ELLIOTT, G. (1815). "The Life of the Most Noble Arthur Duke of Wellington, from the Period of his first Achievements in India, down to his Invasion of France, and the Peace of Paris in 1814", *The quarterly review*, 13, v.
- FEIJÓ, R. (2008). *O Sistema das Cores de Diogo Carvalho e Sampayo* (Porto: Porto Editora).
- FIGUEIREDO, J. de (1901). *Portugal na Exposição de Paris* (Lisboa: Empreza da historia de Portugal).
- GOETHE, J.W. von and Eastlake, C. L. (1840), *Goethe's Theory of colours*, tr. with notes by C.L. Eastlake (Lond.).
- HATHERLY, A.(1997). *O ladrão cristalino aspectos do imaginário barroco* (Cosmos literatura; Lisboa: Cosmos).
- JENSEN, E. (2001). *Arts with the Brain in Mind* (Virginia, USA: Association for Supervision and Curriculum Development).
- KLINBERG, O. (1967). *Psicologia Social*. 2 vols. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.
- LAVARENE, B. Chaix de (2007), "échantillonnage Spatio-Chromatique dans la rétine humaine et les Caméras Numériques", *Spécialité : Signal - Image - Parole - Télécom* (Université Joseph Fourier).
- LEANDRO, S. (2007). "O Mito do Recriador: Luciano Freire e os trabalhos de Conservação e do Restauro da Pintura Antiga", *40 anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 65-82.
- LEROI-GOURHAN, A. (1984a). *Evolução e técnicas, O homem e a matéria*, trans. Emanuel Godinho and Pedro Castro Henriques, II vols. *Perspectivas do homem, I*; Lisboa: Edições 70.
- LEROI-GOURHAN, A (1984b). *Evolução e técnicas, O meio e as técnicas*, trans. Emanuel Godinho and Pedro Castro Henriques, II vols. (*perspectivas do homem, II*; Lisboa: Edições 70.
- LIMA, R.I de (1872). *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 4 v.
- LISBOA, M. H. (2007). *As academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836 - 1910)*, ed. IHA-Estudos de Arte Contemporânea. FCSH - Universidade Nova de Lisboa; Lisboa: Edições Colibri.
- LOPES VIEIRA, A. (1923). *Da reintegração dos primitivos portugueses : conferencia realizado no Museum Nacional de Arte Antiga de Lisboa* [Lisboa]: [s.n.].
- MACEDO, M. (1885). *A restauração de quadros e gravuras*. Bibliotheca do Povo edn., 112: David Corazzi.
- MOHEN, J. P. (1996). *L'art et la science : l'esprit des chefs-d'oeuvre*. Découvertes Gallimard.; Paris: Gallimard.
- MONTEIRO, M. and Santos, M. (1995). *Psicologia 1*; Porto: Porto Editora.
- NETO, M. J. (2003). "A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora, Contributo para o estudo e salvaguarda da pintura gothica em Portugal", in Lda. Artes Gráficas Barbosa & Xavier (ed.), *Artis revista do Instituto de História da arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa 2*; Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

Reintegração cromática em pintura de cavalete: de efeito visual a critério científico. Apontamentos do caso português

- ORTIGÃO, R. (1896). *O Culto da arte em Portugal*. Lisboa: António Maria Pereira Livreiro/Editor.
- PANOFSKY, E. (1989). *O Significado nas Artes Visuais*, trans. Diogo Falcão. 14; Lisboa: Presença.
- PORTUENSE, V. (1803). *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura da cidade do Porto*. Lisboa: Regia Officina Typografica.
- RODRIGUES, P. (2007). “Da História da Conservação e do Restauro: das Origens ao Portugal Oitocentista”, *40 anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 17-38.
- SEABRA, J. A. (2007). “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*, Dezembro de 2007, 5, 5-8.
- SERRÃO, V. (2006). “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, 53-71.
- STOUT, G. and British Academy (1905). *Things and sensations*. London: H. Frowde.
- TÖPFFER, R. (1858). *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, par R. Töpffer ; précédés d'une Notice sur la vie et les ouvrages de Rodolphe Töpffer par Albert Aubert. Paris: Hachette.
- VASCONCELLOS, J. de (1881). *A pintura portuguesa : nos seculos XV e XVI*. História da arte em Portugal; Porto: [s.n.].
- VOLKMAR MACHADO, C. (1922). *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, escultores, etc.*. Coimbra: [s.n.].
- ZEKI, S. (1993). *A vision of the brain*. Oxford, UK: Blackwell Scientific Publications.
- ZEKI, S. (1999). “Art and the brain”, *Journal of Consciousness Studies*, 6(6-7), 76-95.



V. Henriques Antunes

Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa /Laboratório José de Figueiredo-IMC.

Alameda da Universidade-1600-214,Lisboa,Portugal

vanessahantunes@gmail.com

Vanessa Antunes, licenciada em Conservação e Restauro pelo Instituto Politécnico de Tomar, faz estágio no Instituto dos Museus e da Conservação em 2006. Frequenta actualmente o doutoramento em Arte, Património e Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.