

O Paradigma da Reconstituição – a prática do restauro no século XIX.

Paulo Simões RODRIGUES*

Começamos por justificar a presença do conceito de *reconstituição* no título da nossa comunicação, quando este está completamente ausente das fontes documentais que à prática e teoria do restauro Oitocentista dizem respeito. De facto, basta determo-nos nas obras de âmbito geral, como o **Diccionario dos Termos d' Architectura** (s.d.) de Tomás Lino de Assunção (1844-1902), para constatar não existirem quaisquer entradas referentes aos termos *reconstituição* ou *reconstituir*. O mesmo se verifica no **Novo Dicionário de Língua Portuguesa** de 1835, embora encontremos aglutinados na definição do verbo *restaurar* – «*Pôr no antigo estado. Renovar. Emendar*» - sinónimos que no século seguinte pertencerão também à *reconstituição*. Na verdade, no século XX, as duas palavras aparecem não só a partilhar significados, o de “restabelecimento” é associado a ambas¹, como a explicarem-se mutuamente: «*Reconstituir*» pode ser também «*restaurar*»². Mesmo hoje, não se conseguiu afirmar ainda uma separação completamente nítida entre os dois conceitos, como fica patente nas definições propostas por António Nunes Pereira, em 2003, no **Jornal dos Arquitectos**. Segundo António Nunes Pereira (2003, p. 31), «*A reconstituição consiste numa réplica formal conjectural o mais exacta possível de um edifício ou de um elemento edificado ou decorativo original desaparecido. [...] é sobretudo recomendada em casos de desaparecimento recente e drástico [...], havendo ainda conhecimento directo do original perdido*». O restauro, por sua vez, consiste em «*restituir o estado inicial (mesmo que parcialmente) ou um estado posterior à edificação do edifício, deteriorado pela acção do tempo e/ou alterado em épocas seguintes*»³ (sublinhado nosso). Como podemos constatar, os dois conceitos mantêm uma ligação de tal modo embrionária que a “reconstituição” continua a descrever o acto de “restaurar”. Isto significa que a “reconstituição” deve ser entendida como a variante mais drástica do “restauro”, na medida que implica a recriação material de algo perdido (um

* Departamento de História e Centro de História da Arte da Universidade de Évora.

¹ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, 2001: s.l. Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo. II volume. pp. 3228 e 3123.

² SILVA, António de Moraes – *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 1956 (10ª ed.): Lisboa. Editorial Confluência. Volume IX. pp. 275 e 518.

³ «*A acção de restauro vai para além de uma acção de conservação, tendo dois objectivos: “restabelecer a unidade de edificação do ponto de vista da sua concepção e legibilidade originais” e acentuar os valores artísticos e históricos de um edifício*» (PEREIRA, 2003, p. 29).

elemento, um objecto ou uma construção), assim é consagrada pela **Carta de Veneza**, em 1964: “*Não devem ser empreendidos restauros quando se está em presença de hipóteses visando reconstituições conjecturais*” (sublinhado nosso)⁴. E é precisamente nesta acepção que o conceito de “reconstituição” nos interessa.

Deste modo, convocámo-lo enquanto categoria metodológica que nos permite distinguir historiograficamente os critérios e os procedimentos por que se pautou a maioria dos restauradores de obras de arte portuguesas no século XIX dos dominantes a partir, traços largos, de 1910 e que se tornaram vigentes com a **Carta de Atenas**, em 1931. Pois, apesar da **Carta de Atenas** estar restringida aos monumentos, é neste documento internacional que encontramos a primeira referência explícita a «*uma tendência geral para abandonar as reconstituições integrais*» (LOPES; CORREIA, 2004, p. 43). Até aqui, e não obstante das constantes críticas negativas, basta lembrar os nomes de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896)⁵, o restauro artístico não se limitou a impedir a deterioração física das obras de arte ou recuperá-las quando esse estado era já uma realidade. A sua finalidade última foi quase sempre a reconstituição estilisticamente depurada e uniformizada da sua suposta aparência original: simulando-a quando perdida devido à passagem do tempo ou às vicissitudes da História, ou inventando-a quando nem sequer alguma vez existiu. Em qualquer uma dessas vertentes, a ideia de reconstituir essa condição original esteve de tal modo subjacente nas intenções e expectativas que determinaram as operações de restauro no século XIX, que se tornou num verdadeiro paradigma. E se esse paradigma faz parte da própria essência do designado “restauro estilístico”, de acordo com o modelo teorizado e praticado pelo arquitecto e engenheiro francês Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)⁶, também não está completamente ausente da posição do italiano Camillo Boito (1836-1914).

Camillo Boito defendeu o que se convencionou denominar de “restauro científico”, uma intervenção restrita cujo objectivo principal devia ser conservar e consolidar os monumentos, recorrendo à reconstrução apenas quando nenhuma outra

⁴ Quanto ao restauro, “*Destina-se a preservar e a revelar os valores estéticos e históricos dos monumentos e baseia-se no respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos*” (LOPES; CORREIA, 2004, p. 105).

⁵ Consultar sobretudo *The Seven Lamps of Architecture* (1849) de John Ruskin e o Manifesto da Sociedade para a Protecção dos Edifícios Antigos, redigido por William Morris em 1877 e que está acessível num edição portuguesa: MORRIS, William – *Artes Menores e outros ensaios*, 2003: Lisboa. Antígona, pp. 155-158.

⁶ Sobre a teoria de restauro de Viollet-le-Duc consultar VIOLLET-LE-DUC, Eugène – «*Restauration*», in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 1875 : Paris. Morel y Lie Editeurs, pp. 14-33.

solução menos definitiva fosse possível, mas sempre salvaguardando a integridade dos elementos que as diferentes épocas foram acrescentando ao edifício, mesmo que estilisticamente contraditórios, porque eram eles que davam sentido à preservação do monumento no presente, conferindo-lhe o valor de documento histórico. Caso a fragilidade da edificação intervencionada ameaçasse a sua própria sobrevivência, era então legítimo proceder à integração de elementos novos essenciais à sustentabilidade da estrutura, mas desde que a contemporaneidade destes ficasse visivelmente marcada, com um qualquer sinal ou através da utilização de materiais diferenciados, modernos se possível. Não deixa, contudo, de admitir o critério da uniformidade estilística quando estivesse em causa a manutenção do carácter pitoresco dos monumentos, no caso das construções medievais, ou do seu valor estético, principalmente quando se tratava de arquitectura erigida a partir do Renascimento. Boito justificava esta sua flexibilidade considerando que o carácter pitoresco e o valor estético eram as qualidades mais relevantes desses monumentos e que ficariam comprometidas se a unidade da composição arquitectónica fosse quebrada com a introdução de componentes estranhos à tessitura original⁷. No fundo, a manutenção da imagem e da unidade estética do monumento, mesmo como documento, era, na perspectiva de Boito, o argumento que legitimava a reconstituição e a mantinha válida enquanto paradigma do restauro artístico.

Sobre a situação portuguesa no período considerado, foi bastante mais complexo aferir os critérios que nortearam o restauro artístico. Em primeiro lugar, porque não existiu propriamente uma teoria do restauro em Portugal. Houve, isso sim, a adopção das correntes internacionais. Encontramo-las assimiladas nas memórias descritivas das campanhas realizadas, em pareceres de natureza relativamente técnica e em textos opinativos de âmbito jornalístico, centrados na crítica das directivas e metodologias seguidas pelos restauradores (arquitectos, engenheiros e arqueólogos). É neste grupo de memórias e textos que devemos filiar o opúsculo **Acerca do Edifício Monumental da Batalha** de Luís da Silva Mousinho de Albuquerque (1792-1846)⁸, publicado postumamente em 1854, as reflexões de Ramalho Ortigão (1836-1915) acerca do tema no seu **O Culto da Arte em Portugal** (1895), o artigo “Restaurar e conservar” da autoria

⁷ BOITO, Camillo – “La restauration en architecture (1893)”, in *Conserver ou restaurer. Les dilemmes du patrimoine*, 2000 : Besançon. Les Éditions de L’Imprimeur. pp. 45 e 46 (23-67). Ver ainda GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio – *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, 1999: Madrid. Ediciones Cátedra, pp. 228-236.

⁸ Mousinho de Albuquerque foi o primeiro responsável pela direcção do restauro do mosteiro de Santa Maria da Vitória ou da Batalha.

de Gabriel Pereira (1847-1911)⁹ ou o parecer da comissão nacional de monumentos sobre a conclusão do mosteiro dos Jerónimos (**A Conclusão do Edifício dos Jeronymos – Parecer da Comissão Nacional de Monumentos, Aprovado em Sessão de 23 de Junho de 1897**). São estes registos que nos permitem perceber que entre 1840 e 1843, datas que balizam a passagem do engenheiro Mousinho de Albuquerque pela direcção do restauro da Batalha e durante o qual ele terá redigido **Acerca do Edifício Monumental da Batalha**, a reconstituição estilística não era ainda um dogma – Mousinho de Albuquerque favorece a limpeza e a consolidação das estruturas do mosteiro e opta por não concluir as chamadas Capelas Imperfeitas¹⁰. Ou que pouco tempo depois da sua publicação em Itália, as ideias de Camillo Boito eram já discutidas em Portugal, nomeadamente por Gabriel Pereira, no artigo atrás citado. Em segundo lugar, porque estes mesmos discursos debruçaram-se em exclusivo sobre o restauro arquitectónico.

Há, no entanto, uma série de textos reactivos a intervenções realizadas no património artístico móvel, sobretudo na pintura, que possibilitam algumas ilações. As quais foram complementadas por dois textos marcadamente generalistas, embora de teor mais técnico, que se revelaram fundamentais para a nossa reflexão. Referimo-nos à entrada “Restaurar” incluída no **Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura** de Francisco Assis Rodrigues (1801-1877), professor de escultura jubilado e antigo director da Academia de Belas Artes, editado pela Imprensa Nacional em 1876; e ao pequeno tratado **Restauração de quadros e gravuras** de Manuel Macedo (1839-1921), desenhador, pintor e conservador do Museu Nacional de Belas Artes¹¹, publicado no ano de 1885, integrado numa colecção destinada à instrução das classes populares. Bibliografia coeva que nos conduziu, por exemplo, ao estabelecimento do limite temporal do nosso trabalho, 1909/1910, datação do processo de restauro dos painéis de São Vicente de Fora (atribuídos a Nuno Gonçalves), realizado

⁹ PEREIRA, Gabriel – “Restaurar e conservar”, *Arte Portuguesa. Revista de Arqueologia e Arte Moderna*, 1895: Lisboa. nº. 6. Junho.

¹⁰ ALBUQUERQUE, Luís Mousinho de - **Acerca do Edifício Monumental da Batalha**, 1881: Lisboa. pp. 29-31.

¹¹ Manuel Macedo participou inclusivamente como membro na comissão de artistas, arqueólogos e escritores, de carácter consultivo, criada pelo governo português em 1890 para protecção dos monumentos históricos e artísticos. Em 1896, numa proposta de Luciano Cordeiro para a constituição da Comissão dos Monumentos Nacionais, o mesmo Manuel Macedo aparecia já como director do Museu Nacional de Belas Artes. Ver RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões – **Património, Identidade e História. O Valor e o Significado dos Monumentos Nacionais no Portugal de Oitocentos**, 1998: Lisboa. dissertação de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. volume I. pp. 265 e 273 (n. 132).

pelo pintor Luciano Freire (1864-1935), cuja actividade neste sector marca o fim do predomínio desta quase ideologia da reconstituição da pressuposta aparência original.

Em Francisco de Assis Rodrigues (1876, p. 326) não há afirmações ambíguas, restaurar é, sem sombra de dúvida, «*restituir qualquer obra d'arte ao seu estado primitivo*». Deve-se, para o conseguir em relação à pintura, de acordo com os danos ou a erosão sofridos, entretelar uma nova tela ou betumar as falhas e repintá-las, mas sem alterar os pigmentos pré-existentes e quebrar a homogeneidade cromática original, de modo «*que apenas deixe, mesmo a homens inteligentes, a duvida se foi ou não restaurado*». Para a escultura defendia a reconstituição do elemento em falta – «*um braço, uma perna*», à maneira do que Miguel Ângelo tinha feito para o inexistente braço direito do “Laocoonte”, embora não mencione que a prótese em mármore feita pelo artista italiano não chegou a ser aplicada no famoso conjunto escultórico¹². Convinha novamente, para que a restauração fosse «*feliz*», que não o parecesse.

De cariz essencialmente pedagógico, o tratado de Manuel Macedo restringe-se à explicação dos métodos científicos e dos procedimentos técnicos a serem seguidos nas operações de restauro de artefactos artísticos. Manuel Macedo escreveu-o motivado pelo atraso que esta actividade sofria em Portugal, dominada ainda por um prejudicial empirismo (MACEDO, 1885, p. 3). Introduce por isso algumas regras na prática do ofício que apontam já para a emergência de uma especialização profissional e para as limitações que as doutrinas e a ética actuais impuseram à actividade. O pintor alerta para a necessidade do «*bom restaurador [...] saber parar a tempo, e nunca por forma alguma substituir-se ao auctor de cuja obra lhe foi confiada a beneficiação*» (MACEDO, 1885, p. 6). Depois, distingue depois restauro de *retoque*, sendo neste último que reconhecemos a presença do paradigma da reconstituição, na medida em que é por seu intermédio que o restauro ultrapassa a mera preservação das agressões ambientais e reconfigura o objecto para possibilitar a leitura da sua imagem original sem perturbações, posição teórica muito próxima da expressa por Boito alguns anos mais tarde. Macedo considera então que o retoque constitui a «*parte artística do mester de restaurador*», exigindo talento de pintor, conhecimentos de História da Arte e capacidade de adaptação ao estilo do autor, pois

¹² Alude ainda ao restauro arquitectónico, entendido aqui como a renovação das “*partes destruídas sem perder o gosto e carácter da architectura que n'elle domina*”. Ver RODRIGUES, Francisco de Assis – “Restaurar”, in *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, 1876: Lisboa. Imprensa Nacional. p. 327 e MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a. José – *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, 2001: Madrid. Tecnos. p. 104.

repintar excessivamente é próprio de «*bárbaras mãos*». Por tudo isto, o “retoque” devia ficar reservado para quando fosse estritamente indispensável e realizado sempre com um respeito extremo pela obra (MACEDO, 1885)¹³.

Uma última palavra ainda para Liberato Telles¹⁴ e a sua obra **Pintura Simples** de 1898. Liberato Telles era condutor de obras públicas de 1ª classe e tinha integrado a equipa que trabalhou no restauro do Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa, sob a direcção do arquitecto José Maria Nepomuceno, de 1869 a 1889¹⁵. Neste seu extenso trabalho sobre as várias técnicas de pintura e a sua história, faz uma muito pequena referência à restauração de painéis de azulejo em que sublinha a dificuldade «*em apanhar o tom da tinta primitiva*», de maneira a completar os vazios ou as faltas que o tempo ou a mão humana lhes infligiu. A solução está em assentar «*moldes de madeira nos vãos (sic) ou faltas dos quadros a restaurar e sobre elles o pintor completará o desenho. Feito isto, retiram-se os moldes de madeira e manda-se cortar da chacota a parte que lhes corresponder, sobre a qual se applica depois a coberta e se executa o desenho, que se copiará do molde*» (SILVA, 1898, p. 519). Este parece ter sido o método seguido no restauro dos azulejos da capela de São Roque, na igreja que em Lisboa foi dedicada ao mesmo santo. Aqui, as falhas foram preenchidas com pintura a óleo sobre estuque¹⁶. Mais uma vez é a reconstituição do que foi perdido, da aparência primitiva do painel de azulejos, que está em causa.

Se o paradigma da reconstituição é certamente demonstrável na dimensão teórica, também teve reflexos concretos na prática do restauro Oitocentista, os exemplos confirmam-no. Nomeadamente no que concerne à longa campanha do mosteiro da Batalha, levou à decisão de substituir o apostolado do portal do monumento por cópias, por motivo da acentuada degradação das esculturas originais. Abriu-se para esse fim um concurso público a 14 de Setembro de 1885, ganho pela firma lisboeta Moreira Rato & Filhos. Em 25 de Junho de 1887, as doze estátuas estavam prontas. O ter-se como primeiro objectivo a fidelidade aos modelos originais fez muito certamente com que se entregasse o trabalho às mãos de mestres canteiros, os da conceituada empresa Moreira

¹³ Ver ainda ALVES, Lúcia Maria – “Do Empirismo à Ciência. Um Olhar sobre o Percurso da Conservação em Portugal do século XIX à Actualidade”, *Conservação & Restauro. Cadernos*, 2005: Lisboa. Instituto Português de Conservação e Restauro. Ano 4. nº. 3. pp. 13-21.

¹⁴ De seu nome completo Francisco Liberato Telles de Castro da Silva.

¹⁵ Também escreveu uma pequena monografia sobre este mosteiro, publicada no *Boletim da Associação dos Conductores de Obras Públicas* em 1899 (volume 3, nº. 2, pp. 40-48).

¹⁶ *Memória Justificativa e Descritiva das obras executadas na Igreja de S. Roque de Lisboa desde 12 de Outubro de 1893 até 18 de Junho de 1894*, 1894: Lisboa. Typographia da Santa Casa da Misericórdia. p. 14.

Rato & Filhos, e não a um artista reconhecido, provavelmente mais dado a liberdades criativas sobre a obra pré-existente. A ter realmente havido essa cautela, também houve a necessidade de fazer avaliar a qualidade das reproduções por uma comissão de professores da Academia de Belas Artes¹⁷.

Procedeu-se a uma solução muito semelhante no altar em talha da capela-mor da Sé Velha de Coimbra, aquando do restauro global do edifício, dirigido por António Augusto Gonçalves desde 1892. Em 1898, tendo-se verificado o estado ruinoso do dito retábulo, do qual já faltavam algumas peças, encarregou-se os entalhadores António Ferreira dos Santos e Adelino da Silva Teixeira do seu restauro. O trabalho então efectuado pelos dois implicou a reconstituição completa do grupo do “Nascimento do Redentor” e da imagem de S. Marcos¹⁸.

Três anos antes, por ocasião da Exposição de Arte Sacra Ornamental promovida pela Comissão do Centenário de Santo António de Lisboa, no catálogo da sala do rei, Ramalho Ortigão propunha um procedimento inverso. Não uma recriação, mas a remoção dos dois pequenos pilares de prata do corpo central da Custódia de Belém, ali colocados com a função de o elevar e que, de acordo com o historiador Joaquim de Vasconcelos e Rodrigo Vicente de Almeida (oficial da real Biblioteca da Ajuda), eram acessórios apócrifos acoplados cerca de um século após a sua execução. Tese que se tornava manifestamente plausível quando se constatava, como acontecia com Ramalho Ortigão, que os dois pilares cortavam o círculo de apóstolos que compunha a base da Custódia, prejudicando «o efeito decorativo»¹⁹. A sua correcção, a efectivar-se, implicaria, porém, uma sucessão de acertos, previstos por Ortigão, que transformariam por completo a peça mais simbólica da ourivesaria manuelina:

¹⁷ Para constituir essa comissão foram nomeados escultores como Simões de Almeida, Vítor Bastos e Soares dos Reis, os três declinaram o convite por diferentes motivos. Os canteiros responsáveis pela obra inscreveram a identificação de cada apóstolo nas bases das respectivas esculturas. Enganaram-se contudo na nomeação de três, S. Marcos e S. Lucas, que são somente evangelistas, e S. Barnabé, que não é apóstolo, nem evangelista. Para mais informações sobre o tema ver NETO, Maria João Baptista – *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*, 1997: Lisboa. Editorial Estampa. pp. 126-130; e SOARES, Clara Moura – *O Restauro do Mosteiro da Batalha. Pedreiras Históricas, Estaleiro de Obras e Mes- tres Canteiros*, 2001: Leiria. Edições Magno. pp. 238-241.

¹⁸ Ver “Sé Velha”, in *Tribuna Popular*, 1899: Coimbra. Nº. 4498. 3 de Junho; e VASCONCELOS, Dr. António de – *A Sé Velha de Coimbra*, 1992: Coimbra. Arquivo da Universidade de Coimbra. Volume II. pp. 374, 375 e 390.

¹⁹ ORTIGÃO, Ramalho – “Catálogo da Sala de Sua Majestade El-Rei”, in *Arte Portuguesa, s.d.*: Lisboa. Livraria Clássica Editora. pp. 25-27.

Dada a eliminação dos pilares, teria de ser igualmente restituída a colocação e a forma da luneta do hostiário, que deixou também de ser o primitivo em virtude da modificação por que passou a originária armação da peça. Os pináculos dos coruchéus em que terminam os corpos laterais, espécie de botaréus, subiriam a cerca de meia altura do zombório (sic). A cúpula baixaria a coroar o grupo de apóstolos, e estes ficariam em frente da sagrada fórmula, em vez de contornarem a peanha espúria do recipiente actual (ORTIGÃO, s.d, p. 26).

No que concerne à pintura antiga, o paradigma da reconstituição fez da recomposição de lacunas uma prática constante do restauro pictórico, embora não isenta de críticas. Atenda-se ao que aconteceu com um quadro proveniente do convento de Cristo em Tomar, trazido para restaurar na Academia Nacional de Belas-Artes em 1849. Pelas actas da Academia, temos conhecimento da intimidação feita ao professor agregado António da Costa Oliveira para que coadjuvasse o mestre António Manuel da Fonseca (1796-1890), também professor na Academia e pintor reconhecido – foi o autor da célebre tela “Eneias Salvando seu Pai Anquises do Incêndio de Tróia” (1843) -, na reparação dos estragos que o tempo tinha infligido no referido quadro. A tarefa de António da Costa Oliveira seria, segundo a fonte acima citada, pintar «*uns acessórios*», ou seja refazer os que estavam apagados²⁰.

Esta atitude perdurou até ao final do século, pois, segundo um contrato estabelecido entre o pintor Manuel António de Moura (1839-1921) e a Santa Casa da Misericórdia do Porto, aquele ficou encarregue de levar a cabo o restauro do painel “Fons Vitae” (propriedade da instituição), processo de que se ocupou entre 1890 e 1891 e que incluiu o refazer efectivo das lacunas «*com tinta o mais aproximadamente possível da do original*»²¹. Já no século XX, o historiador Luís Reis Santos chamava a atenção para as reintegrações criativas que Luciano Freire tinha imposto ao painel do “Baptismo de Cristo” existente na igreja de S. João Baptista de Tomar, assim como para as introduzidas por mão desconhecida numa das tábuas procedentes da igreja de S. Francisco de Évora e depositada no Museu de Arte Antiga. As duas situações fizeram-no proferir o seguinte comentário: «*Nos nossos restauros segue-se por vezes um critério com que não posso concordar: quando falta qualquer coisa num quadro antigo, inventa-se!*» (SANTOS, p. 297 e 298).

Mas a reconstituição podia ser conseguida ainda por um outro processo, pela revelação de elementos que o tempo tinha ocultado. Foi assim que António Manuel da

²⁰ *Efemérides Artísticas*, s.d., p. 31 – cópia manuscrita das actas da Academia de Belas Artes sem a referência do autor e depositado na Biblioteca do Instituto Português de Conservação e Restauro.

²¹ Citado por ALVES, Lúcia Maria – *op. Cit.*, p. 16.

Fonseca procedeu com a “Virgem” de Joos van Cleef, tábua hoje pertencente ao Museu de Arte Antiga. Tendo-se constatado que o fundo do quadro tinha sido recoberto com tinta preta e que o manto da figura de Nossa Senhora tinha sido repintado de branco, em data posterior à sua criação, o restauro começou pela extracção destas duas camadas cromáticas. Em relação ao fundo, expôs uma inscrição latina original, em letras pintadas a ouro: «*ecce ancilla dñi. Fiat mihi secundum verbu tuum. Lucce I*». O manto branco revelou-se azul, mas também bastante deteriorado, o que obrigou à sua reconstituição através do repinte (VASCONCELOS, 1994, p. 126 e 127)²². A utilização, por parte de mestre Fonseca, de um pigmento de qualidade distinta do primitivo resultou em manifestas diferenças tonais em relação aos quadros do mesmo período, contraste que foi imediatamente reconhecido. Situação similar terá feito com que Joaquim de Vasconcelos protestasse veemente contra os repintes que um pintor local, António José Pereira, tinha efectuado, por volta de 1881/ 1882, em algumas das tábuas atribuídas a Grão Vasco existentes na Sé de Viseu. De acordo com aquele historiador, «*Os quadros grandes, principalmente o do **Baptismo** e de **S. Sebastião***» tinham sido «*repintados de uma maneira atroz pelo sr. António José Pereira, pouco antes da ultima visita de SS. MM. a Vizeu (1882);..*»²³. Acontece que dentro dos condicionalismos próprios da época, não havendo uma formação académica específica em restauro de pintura, os pintores que detinham um conhecimento mais profundo das técnicas e das escolas artísticas antigas estavam mais vocacionados para o fazer, a escolha de António José Pereira fazia todo o sentido - chegou a ser proposta, anos antes, em 1865, pela imprensa (**Jornal do Comércio** de 15 de Outubro de 1865)²⁴. O conde Raczynski tinha-o encontrado na sacristia da Sé de Viseu, em 1844, a copiar a imagem de S. Jerónimo²⁵ e foi ele quem alertou o crítico de arte britânico J. C. Robinson, autor do artigo “The Early Portuguese School of Painting” (publicado na **The Fine Arts Quartely Review** em 1866)²⁶, para a qualidade artística de Grão Vasco. António José Pereira era portanto quem talvez melhor conhecesse, devido à sua proximidade constante e ao longo dos anos, as características

²² A tábua em questão surge identificada com o título “Nossa Senhora da Anunciação” e atribuída à escola alemã de Holbein, o jovem. Intervenção comprovada por um relatório de Luciano Freire, arquivado no IPCR.

²³ VASCONCELOS, Joaquim de – “Grão Vasco”, in *Portugal Antigo e Moderno*, de Augusto Soares d’ Azevedo Barbosa Pinho Leal, 1874: Lisboa. Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão. Volume 12. pp. 1854-1883.

²⁴ VASCONCELOS, Joaquim de – *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI*, 1929: Coimbra. Imprensa da Universidade. pp. 37 e 38.

²⁵ RACZYNSKI, Comte Athanasius – *Les Arts en Portugal*, 1846 : Paris. Jules Renouard. p. 372.

²⁶ J. C. Robinson era também historiador e consultor de Belas Artes do South Kensington Museum de Londres. Ver RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões, *op. Cit.*, p. 172 (n. 420).

da obra de Vasco Fernandes ou Grão Vasco, o que não o isentou de apreciações negativas, como vimos.

O paradigma da reconstituição acabou por se tornar, com advento do século XX e o desenvolvimento de metodologias mais científicas, no aspecto mais negativo do restauro artístico. Veja-se como o definiu Tomás Lino d'Assunção (s.d, p. 134): «*Profanação que se tem feito em arte e que tem por fim encher lacunas e substituir o velho pelo novo. Esta palavra deve ser eliminada do vocabulário e substituída pela de conservação*». Devemos ter em conta, contudo, que a reconstituição fazia sentido para a mentalidade Oitocentista face ao mau estado que a grande maioria das tábuas e telas tinham chegado ao século XIX. Mau estado resultante de séculos de exposição à luz natural directa, à humidade, ao fumo e ao calor das velas, às condições deficientes dos conventos, mosteiros, igrejas, capelas e palácios a que pertenciam. Mesmo depois de recolhidos no Convento de S. Francisco de Lisboa (futura Academia de Belas Artes de Lisboa), após a extinção das ordens religiosas em 1834, as condições do acomodamento de retábulos, painéis e tábuas continuavam a estar longe de ser suficientemente adequadas²⁷. Com as reconstituições pretendeu-se anular os efeitos nefastos dessas condições, devolvendo aos objectos uma integridade material, mas também icónica, em função da interpretação que a cultura Oitocentista fez deles. À semelhança do que aconteceu com os monumentos, também estas obras de arte foram encaradas sobretudo como documentos históricos cuja conservação se legitimava na sua capacidade de transmitir informação acerca do passado. Essa capacidade, por sua vez, dependia da sua legibilidade enquanto registo iconográfico ou artefacto arqueológico de um determinado tempo. Deste modo, o paradigma da reconstituição visou dar uma forma visível e materialmente concreta ao passado e assim dar-lhe o sentido de explicação, como testemunho da História, do presente.

Referências

ALBUQUERQUE, Luís Mousinho de. **Acerca do Edifício Monumental da Batalha**. Lisboa. 1881.

²⁷ Sobre o assunto ver SOUSA-HOLSTEIN, Marquês de – *Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia de Belas Artes de Lisboa*, 1868: Academia de Belas Artes de Lisboa. Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes. p. 7.

ALVES, Lúcia Maria. Do Empirismo à Ciência. Um Olhar sobre o Percurso da Conservação em Portugal do século XIX à Actualidade. **Conservação & Restauro**. Lisboa. Instituto Português de Conservação e Restauro. Ano 4. nº. 3. p. 13-21, 2005

ASSUNÇÃO, Tomás Lino d'. **Diccionario dos Termos d'Architectura**. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos, s.d.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea.s./. Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo. II volume, 2001.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. **Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito. **Património Arquitectónico e Arqueológico**. Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

MACEDO, Manuel de. **Restauração de Quadros e Gravuras**. Lisboa / Rio de Janeiro. David Corazzi, 1885.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a. José. **Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística**. Madrid: Tecnos, 2001.

MORRIS, William. **Artes Menores e outros ensaios**. Lisboa: Antígona, 2003.

ORTIGÃO, Ramalho. Catálogo da Sala de Sua Majestade El-Rei. In: **Arte Portuguesa**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, s.d. p. 25-27.

PEREIRA, António Nunes. Para uma terminologia da disciplina de protecção do património construído. **Jornal dos Arquitectos**, Lisboa. nº. 213. Novembro/Dezembro, 2003.

PEREIRA, Gabriel. Restaurar e conservar. **Arte Portuguesa. Revista de Arqueologia e Arte Moderna**, Lisboa. nº. 6. Junho, 1895.

RACZYNSKI, Comte Athanasius. **Les Arts en Portugal**. Paris: Jules Renouard, 1846.

RODRIGUES, Francisco de Assis. Restaurar. In : **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.

RODRIGUES, Paulo Alexandre Rodrigues Simões. **Património, Identidade e História. O Valor e o Significado dos Monumentos Nacionais no Portugal de Oitocentos.** 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, volume I. (n. 132).

SANTOS, Luís Reis. Os Processos Científicos no Estudo e na Conservação da Pintura Antiga. **Belas-Artes**, pp. 297 e 298.

SILVA, António de Morais. **Grande Dicionário da Língua Portuguesa.** 10^a ed. Lisboa: Editorial Confluência. Volume IX, 1956.

SILVA, Francisco Liberato Telles de Castro da. **Pintura Simples.** Lisboa: Typographia do Commercio. Volume II, 1898.

VASCONCELOS, António de. **A Sé Velha de Coimbra.** Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra. Volume II. 1992.

VASCONCELOS, Joaquim de. **Arte Religiosa em Portugal.** s.l. Vega. 2^o volume. 1994.

VASCONCELOS, Joaquim de. Grão Vasco. In: LEAL, Augusto Soares d' Azevedo Barbosa Pinho **Portugal Antigo e Moderno.** Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão. Volume 12, 1874. p. 1854-1883.

VASCONCELOS, Joaquim de. **A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929.