

O OLHAR SOBRE A METARMORFOSE
EFEITOS DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO
NA INTERPRETAÇÃO DA PINTURA

Volume 2
Anexos

Ângela Sofia Alves Ferraz

Dissertação de Mestrado em Museologia e Património

MARÇO, 2009



ANEXOS

ÍNDICE

Anexo 1	
Estrutura esquemática de uma pintura	1
Anexo 2	
Lista comparativa para descrição dos estalados	3
Anexo 3	
Tipos e padrões de estalados.....	5
Anexo 4	
Agrupamento perceptivo e estado de conservação da pintura.....	9
Anexo 5	
Peso visual e estado de conservação da pintura.....	13
Anexo 6	
<i>Composição em cinzento e preto: retrato da mãe do artista</i>	
James Abbott McNeill Wistler	16
Anexo 7	
Anúncios publicitários	18
Anexo 8	
Dez pinturas em estudo.....	21
Anexo 9	
Museu Nacional de Soares dos Reis: Espaços	24
Anexo 10	
Fichas de obra.....	28
Anexo 11	
Entrevista	81
Anexo 12	
Sugestões para explorar o museu de forma pessoal e imaginativa.....	88
Anexo 13	
Código de Ética Profissional do Conservador-Restaurador (E.C.C.O).....	91

Anexo 1
Estrutura esquemática de uma pintura

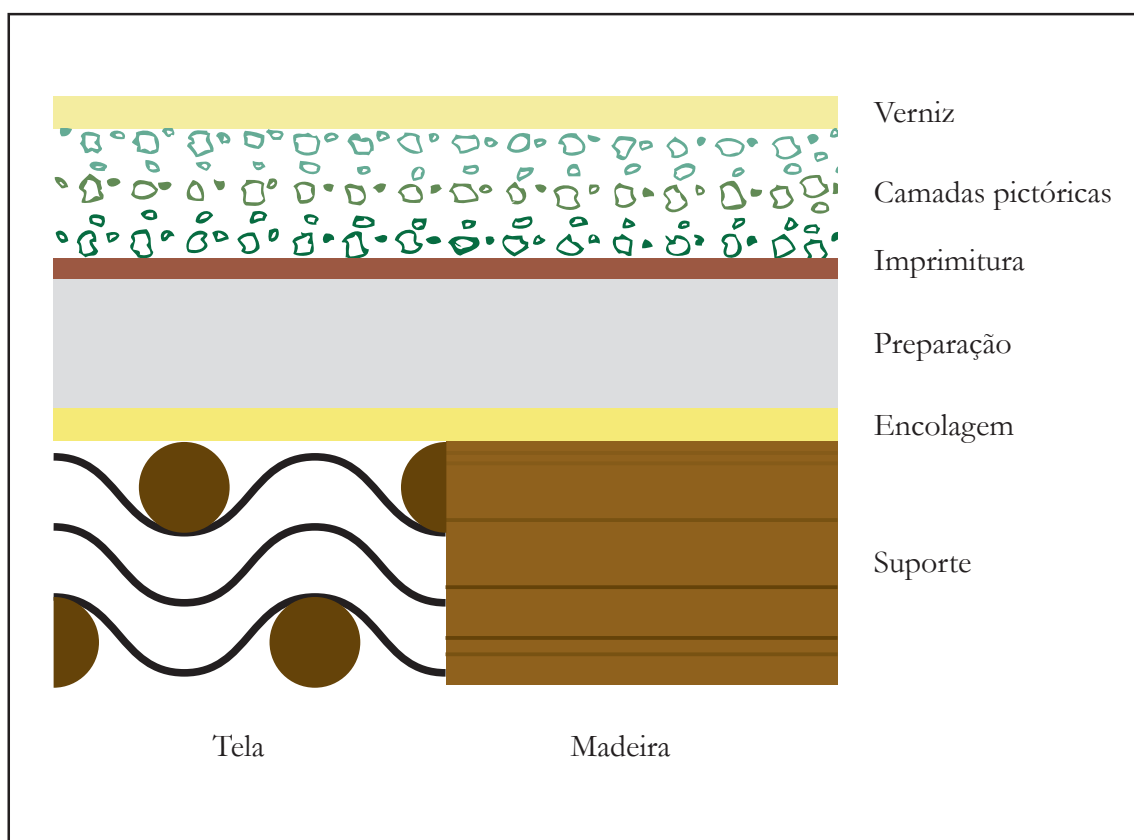


Fig.1. Estrutura esquemática de uma pintura.

Anexo 2
Lista comparativa para descrição dos estalados

Lista comparativa para descrição dos estalados

1. Direcção predominante ou orientação dos estalados

SEM DIRECÇÃO ou DIRECCIONADOS; isotropia ou anisotropia?

Se há anisotropia, então, são PARALELOS ou PERPENDICULARES ao grão?

2. Mudanças na direcção dos estalados

Localmente – PLANO ou DENTEADO

Globalmente – RECTO ou CURVO

3. Relações entre as direcções dos estalados

Ilhas na pintura – QUADRADAS ou NÃO QUADRADAS; há relação ortogonal?

4. Distância entre os estalados

Frequência espacial – as ilhas na pintura são PEQUENAS ou GRANDES?

5. Quantidade de estalados

Todos os estalados estão em quantidade UNIFORME ou há estalados SECUNDÁRIOS?

6. Ligação ou terminação dos estalados

A malha de estalados está LIGADA ou QUEBRADA?

7. Organização dos estalados

A malha é ORDENADA ou ALEATÓRIA?

BUCKLOW, Spike – *The description of craquelure patterns*. Studies in Conservation. London: Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 42, 1997, 129-140, p. 131.

Anexo 3

Tipos e padrões de estalados

Tipos e padrões de estalados

Estalados prematuros ■

Estalados de envelhecimento ■

Pincelada

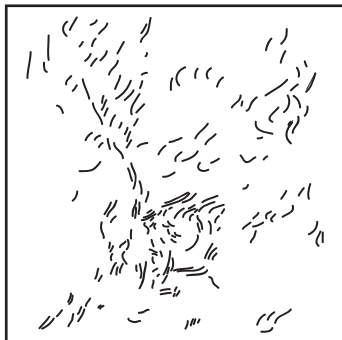


Fig. 2. Esquema dos estalados de pincelada a partir da fig. 3.



Fig. 3. *Margens do Rio Vizela* (pormenor), 1884, Silva Porto, MNSR.

Crostras

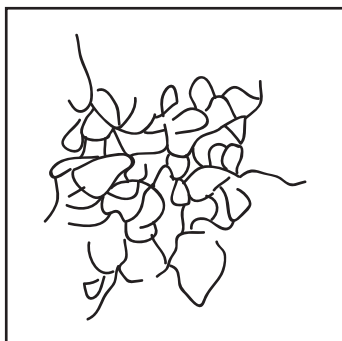


Fig. 4. Esquema dos estalados em forma de crosta a partir da fig. 5.



Fig. 5. *Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes – Elisa Wilfrida (3.ª Viscondessa de Menezes)* (pormenor), 1877/78, Visconde de Menezes, MNSR

Reticulares
regulares

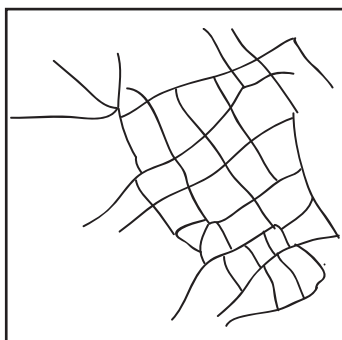


Fig. 6. Esquema dos estalados reticulares regulares, a partir da fig. 7.

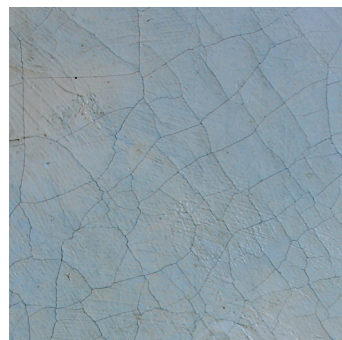
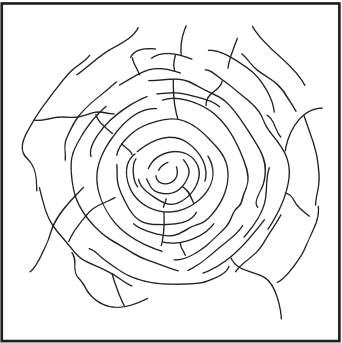
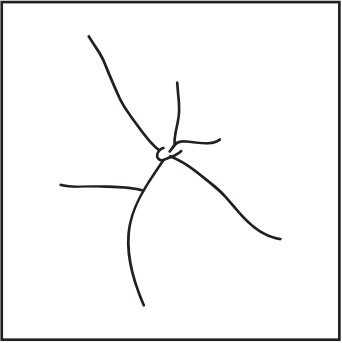
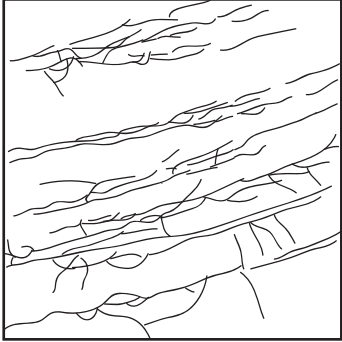
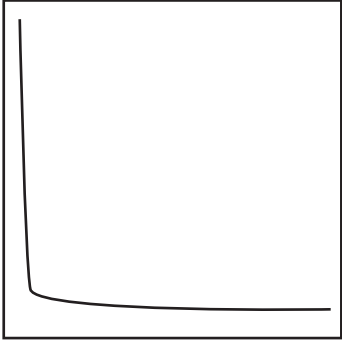
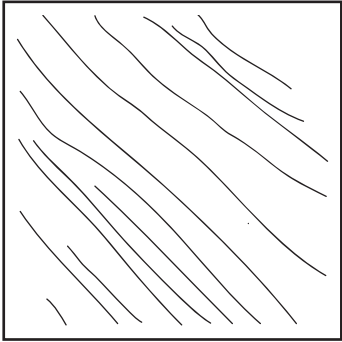
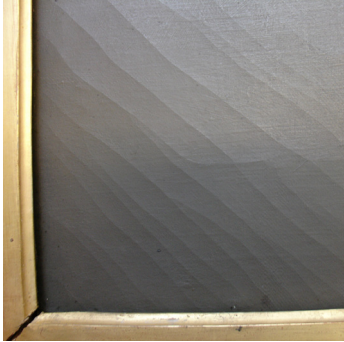


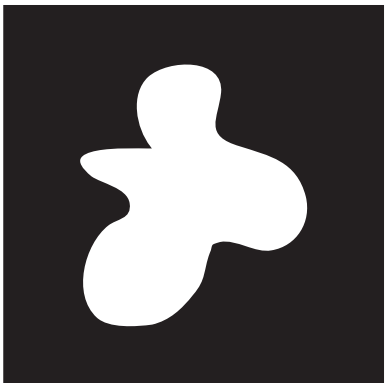
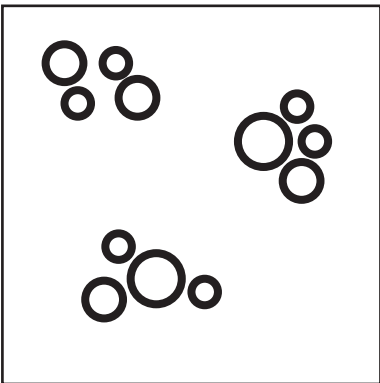
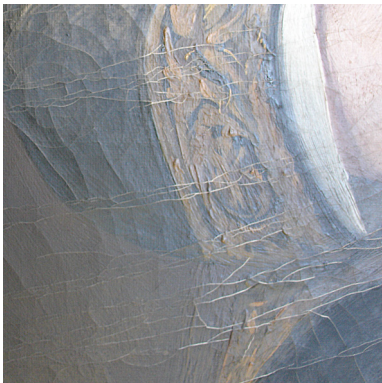
Fig. 7. *As margens do Oise, em Auvers (Seine-et-Oise)* (pormenor), 1876, Silva Porto, MNSR

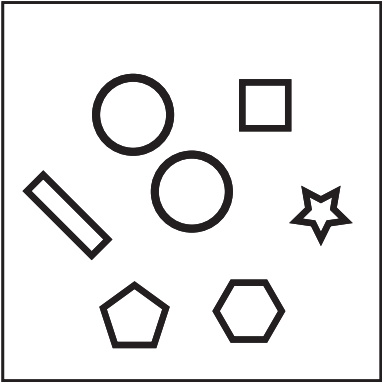
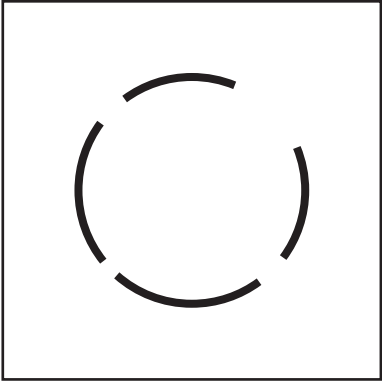
Reticulares irregulares 	 Fig. 8. Esquema dos estalados reticulares irregulares, a partir da fig. 9.	 Fig. 9. <i>Cecília</i> (pormenor), 1882, Henrique Pousão, MNSR
Espiral 	 Fig. 10. Esquema do estalado em espiral, a partir da fig. 11.	 Fig. 11. <i>As margens do Oise, em Auvers (Seine-et-Oise)</i> (pormenor), 1876, Silva Porto, MNSR
Radial 	 Fig. 12. Esquema do estalado radial, a partir da fig. 13	 Fig. 13. <i>Retrato do Conde Athanasius Raczyński</i> (pormenor), 1845, Auguste Roquemont, MNSR

Espiga ■	 Fig. 14. esquema dos estalados em forma de espiga, a partir da fig. 15.	 Fig. 15. <i>Retrato do Conde Athanasius Raczyński</i> (pormenor), 1845, Auguste Roquemont, MNSR
Grade ■	 Fig. 16. Esquema dos estalados resultantes da relação da pintura com a grade, a partir da fig. 17.	 Fig. 17. <i>Auto-retrato de Luís Pereira de Menezes (Visconde de Menezes)</i> (pormenor), 1869, Visconde Menezes, MNSR
Diagonais ■	 Fig. 18. Esquema dos estalados na diagonal, a partir da fig. 19.	 Fig. 19. <i>Retrato do Conde Athanasius Raczyński</i> (pormenor), 1845, Auguste Roquemont, MNSR

Anexo 4
Agrupamento perceptivo
e estado de conservação da pintura

Agrupamento perceptivo e estado de conservação da pintura

Figura e fundo	 Fig. 20. Para podermos ver uma forma é necessário isolá-la do seu fundo. A parte vista como figura parece ter mais dinamismo e ter contornos mais nítidos. A parte vista como fundo parece destituída de forma e continuar por detrás da figura.	 Fig. 21. <i>As margens do Oise, em Auvers (Seine-et-Oise)</i> (pormenor), 1876, Silva Porto, MNSR. Estes estalados, por se situarem sobre um fundo uniforme, podem assumir o papel de figura e destacar-se na composição.
Proximidade	 Fig. 22. Quanto mais perto estão as figuras umas das outras, maior é a tendência para serem percebidas como pertencentes a um conjunto. As figuras acima representadas agrupam-se por proximidade adquirindo maior importância como conjunto do que como unidade individuais.	 Fig. 23. <i>Retrato do Conde Athanasius Raczyński</i> (pormenor), 1845, Auguste Roquemont, MNSR. A proximidade em que se encontram os estalados, em forma de espiga, faz com que haja tendência para serem vistos como um conjunto, reforçando a sua importância no contexto.

Semelhança	 Fig. 24. Tendemos a agrupar as figuras de acordo com a sua semelhança. Nesta figura as formas circulares tendem a ser vistas como um grupo.	 Fig. 25. <i>Auto-retrato de Luís Pereira de Menezes (Visconde de Menezes)</i> (pormenor), 1869, Visconde Menezes, MNSR. A semelhança entre a forma do estalado em espiral e a da condecoração pode permitir que sejam vistos como um grupo.
Fechamento	 Fig. 26. Existe uma tendência para completar as figuras que apresentam lacunas.	 Fig. 27. <i>Floresta - Fontainebleau</i> (pormenor), 1874-1879, Silva Porto, MNSR. Os estalados situados sobre um tronco de árvore quebram a continuidade formal. Todavia, pelo princípio do fechamento é possível entender a figura como uma forma inteira e contínua.

Bom
prolongamento

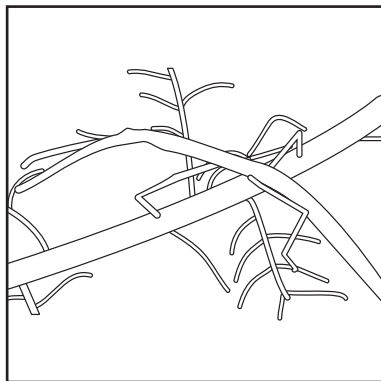


Fig. 28.

Tendemos a agrupar os contornos de modo a que continuem as linhas de origem. Este princípio está na base da camuflagem. O bom prolongamento permite esconder o insecto dos predadores que confundem as partes do seu corpo com a continuidade dos ramos.

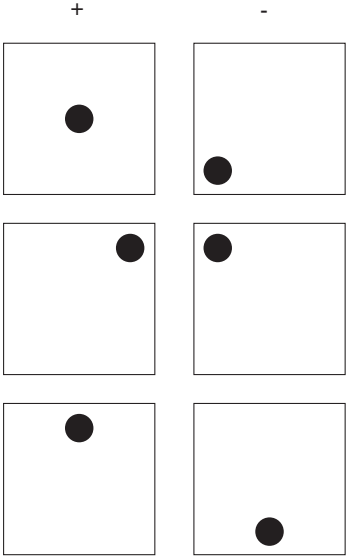
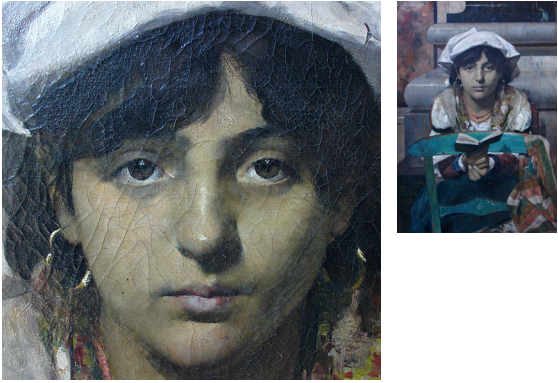
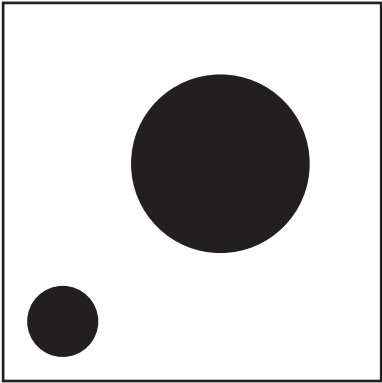


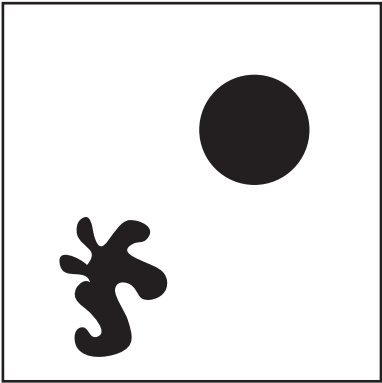
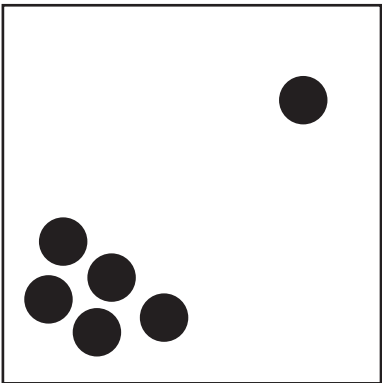
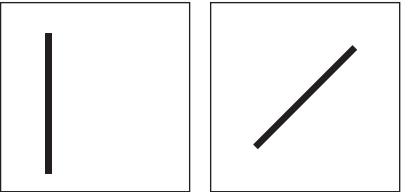
Fig. 29. *Margens do Rio Vizela* (pormenor), 1884, Silva Porto, MNSR.

Neste caso, estalados de pincelada assumem alguma semelhança formal com os elementos figurativos, mimetizando-se no contexto e diminuindo a sua importância.

Anexo 5
Peso visual
e estado de conservação da pintura

Peso visual e estado de conservação da pintura

Localização	+ -  Fig. 30. Qualquer elemento colocado nas zonas de maior intensidade visual (ao centro, do lado superior e no lado superior à direita) assume maior destaque do que quando colocado fora destas zonas.	 Figs. 31 e 32. <i>Cecília</i>, 1882, Henrique Pousão, MNSR. Os estalados no rosto da rapariga assumem maior importância por se localizarem ao centro, ao alto da composição e, sobretudo, por estarem localizados sobre um elemento de maior interesse, que desperta a prioridade visual – o rosto.
Dimensão	 Fig. 33. O peso visual é tanto maior quanto for a dimensão da forma.	 Fig. 34. <i>Retrato do Conde Athanasius Raczyński</i> (pormenor), 1845, Auguste Roquemont, MNSR. Esta pequena lacuna situada na zona inferiorizada da pintura, acaba por passar despercebida devido às suas reduzidas dimensões.

Forma	 Fig. 35. As formas irregulares são mais “leves” do que as geométricas.	 Fig. 36. <i>As margens do Oise, em Auvers (Seine-et-Oise)</i> (pormenor), 1876, Silva Porto, MNSR. Este estalado, em forma circular, destaca-se pela regularidade das suas formas em relação aos estalados irregulares que o circundam.
Isolamento	 Fig. 37. As formas isoladas tendem a adequar-se maior destaque e peso visual no conjunto.	 Figs. 38 e 39. <i>Um trecho do Rio Vizela</i>, 1886, Marques de Oliveira, MNSR. Esta fissura na camada pictórica assume maior importância por se apresentar isolada (no céu) em relação à sua envolvente figurativa.
Direcção	 Fig. 40. As formas verticais parecem ser mais pesadas do que as que se orientam segundo eixos oblíquos.	 Fig. 41 e 42. <i>As margens do Oise, em Auvers (Seine-et-Oise)</i>, 1876, Silva Porto, MNSR. As marcas da grade acentuam-se e marcam presença por se constituírem como duas linhas verticais e horizontais que dividem a composição.

Anexo 6

Composição em cinzento e preto: retrato da mãe do artista
James Abbott McNeill Wistler



Fig. 43. *Composição em cinzento e preto: retrato da mãe do artista*, 1871
James Abbott McNeill Wistler
Óleo sobre tela
144x162cm; Musée d'Orsay, Paris.

GOMBRICH, E. H. – *A História da Arte*. Lisboa: Público, 2005, p. 531.

Anexo 7
Anúncios publicitários

Queremos
sempre



um anti-rugas
mais eficaz.

RETINOL CONCENTRÉ PUR
2 Vezes mais RETINOL.
Para uma eficácia ainda
mais profunda.

UMA
INOVAÇÃO
EXCLUSIVA
DA RoC

RETINOL CONCENTRÉ PUR
Brevet
dépôt
Patent
pending
MICROSPHERES

RoC colocou 2 vezes mais
Retinol no Retinol Concentré Pur,
o creme anti-rugas nº 1 em França*,
para uma acção ainda mais eficaz
e resultados mais visíveis.
Resultado: em 12 semanas**,
as rímulas diminuem em 86%
e as rugas em 42%.

Retinol está presente numa linha
completa de produtos RoC.
Peça conselho ao seu farmacêutico.



HIPO-ALERGÉNICO* SEM PERFUME

RoC

PROMETEMOS. CUMPRIMOS®.

Eficácia
e segurança
demonstradas
por testes
clínicos.
*Vendas em
França até
final de
Abril 99; IMS Farmácia
**Resultados
significativos
a partir de
4 semanas

Fig. 44. Anúncio publicitário, 1999. Fonte: TRINDADE, Luís – *Foi você que pediu uma História da publicidade?* Lisboa: Edições tinta-da-china, 2008, p. 232

Nós restituímos a harmonia



Com o saber feito
experiência, existe
em Lisboa um Centro único,
ao melhor nível europeu,
capaz de o aconselhar e
assistir nos casos de
Cirurgia Plástica e
Reconstrutiva.
Na cirurgia da mão, na
cirurgia da face e dos
maxilares, na cirurgia
estética, no tratamento
eficaz de fracturas,
queimaduras e nos defeitos
congénitos ou adquiridos,
nós procuramos a
harmonia.

Clínica de Todos Os Santos.
1º Centro Português de Cirurgia
Plástica Reconstrutiva e
Estética.

24 Horas Serviço Permanente
Serviço de Assistência Médico Cirúrgica
vacionado para o tratamento de sinistrados:

- Acidentes de Trabalho
- Acidentes de Viação
- Acidentes Escolares
- Acidentes Desportivos e Domésticos

CLÍNICA DE TODOS-OS-SANTOS

Rua Gonçalves Crespo, 39 - 1169-084 Lisboa
Telf. 21 356 57 00 - Fax 21 354 57 10
Web: www.todos-os-santos.pt
E-mail: clinica@todos-os-santos.pt

(Serviços complementares RX - TAC - RMN
ecografias, electrocardiograma, análises clínicas,
neurocirurgia e consultores qualificados
noutras especialidades.)

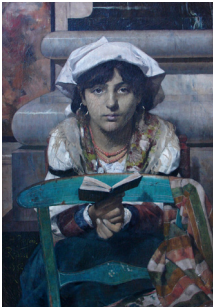


P a r a r e s t i t u i r a h a r m o n i a

Fig. 45. Anúncio publicitário, 2006. Fonte: Casamento & lua-de-mel (supl.). Rotas & Destinos, Lisboa: Grupo Cofina, 131, 2006, p. 71.

Anexo 8
Dez pinturas em estudo

 Fig. 46.	<i>Camponesa da Madalena</i>	Auguste Roquemont	1847	óleo sobre tela
 Fig. 47.	<i>Retrato do Conde Athanasius Raczyński</i>	Auguste Roquemont	1845	óleo sobre tela
 Fig. 48.	<i>Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes – Elisa Wilfrida (3.^a Viscondessa de Menezes)</i>	Luís de Miranda Pereira Henriques de Menezes (Visconde de Menezes) (Porto 1817 – Lisboa 1878)	1877-78	óleo sobre tela
 Fig. 49.	<i>Auto-retrato de Luís Pereira de Menezes (Visconde de Menezes)</i>	Luís de Miranda Pereira Henriques de Menezes (Visconde de Menezes) (Porto 1817 – Lisboa 1878)	1869	óleo sobre tela
 Fig. 50.	<i>Mártir Cristão</i>	Joaquim Vitorino Ribeiro	1879	óleo sobre tela

 Fig. 51.	<i>As margens do Oise, em Auvers (Seine-et-Oise)</i>	Silva Porto	1876	óleo sobre tela
 Fig. 52.	<i>Floresta-Fontainebleau</i>	Silva Porto	1874-1879	óleo sobre tela
 Fig. 53.	<i>Margens do Rio Vizela</i>	Silva Porto	1884	óleo sobre madeira
 Fig. 54.	<i>Um trecho do Rio Vizela</i>	Marques de Oliveira	1886	óleo sobre madeira
 Fig. 55.	<i>Cecília</i>	Henrique Pousão	1882	óleo sobre tela

Anexo 9
Museu Nacional de Soares dos Reis: Espaços

Museu Nacional de Soares dos Reis Espaços



Fig. 56. Convento de Santo António da Cidade
Desenho de J. Victória Vilanova (1833)
Fonte: *João Baptista Ribeiro: uma figura do Porto Liberal no Bicentenário do seu nascimento*. Porto: Fundação Gomes Teixeira, Museu Nacional Soares dos Reis, 1990, p. 27.

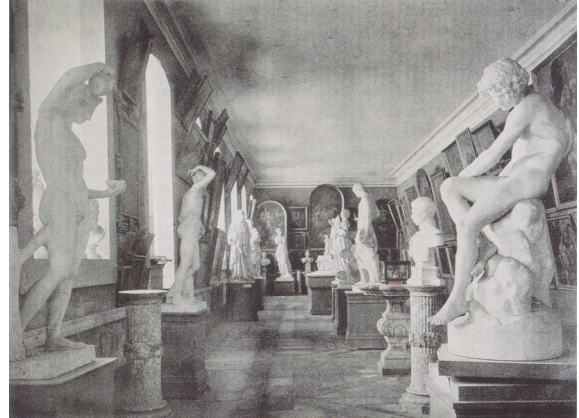


Fig. 57. Interior do Museu Portuense em S. Lázaro
Reprodução fotográfica de *Arte*, 4. ano, n. 42 (30. 06. 1908)
Fonte: *Museu Nacional de Soares dos Reis: roteiro da Coleção*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p. 15.



Fig. 58. O Palácio dos Carrancas
Fotografia de Domingues Alvão.
Fonte: *Museu Nacional de Soares dos Reis: roteiro da Coleção*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p. 11.



Fig. 59. Galeria Pousão
Fotografia Beleza.
Fonte: *Museu Nacional de Soares dos Reis: roteiro da Coleção*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p. 13.

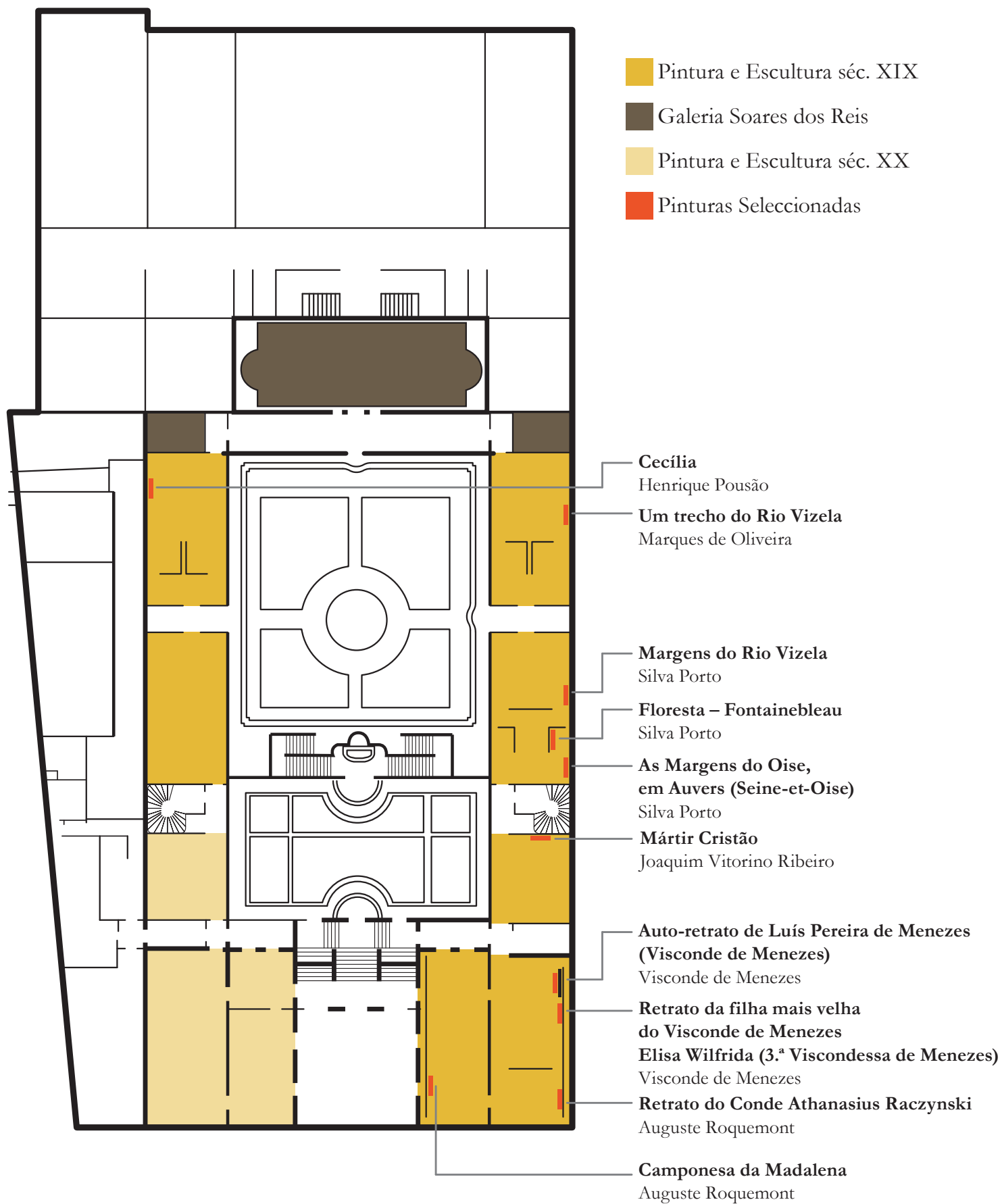


Fig. 60. Planta de localização das pinturas seleccionadas para este estudo. MNSR. Piso 1.



Fig. 61. Aspecto parcial do sistema de iluminação.



Fig. 62. Vista interior do MNSR. Piso 1 (sala Silva Porto).

Anexo 10
Fichas de obra

Ficha de obra 1

1. Identificação

Título: Camponesa da Madalena	
Autor: Auguste Roquemont (Genebra 1804 – Porto 1852)	
Datação: 1847	
Dimensões: 36 x 29 cm	
Técnica: óleo sobre tela	
N.º de inventário: 772 Pin (CMP)	
Fig. 63. Foto António Cerdeira (n.d.).	
Assinatura / marcas: no reverso da tela original: monograma “BW”; selo R 410/1939 na grade; no reverso “CMP 771”	
Proveniência / incorporação: depósito da Câmara Municipal do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis (1940-41)	
Historial Adquirido pela CMP a Helena Woodhouse Passos em 10 Fevereiro 1939; segundo Júlio Brandão, em 1929. Pertencia a Helena Brederode Woodhouse.	
Descrição Figura feminina representada de corpo inteiro, de pé, a ¾ para o lado direito com o braço esquerdo apoiado sobre uma canastra que está poisada num muro e o braço direito sobre a anca. Enverga saia preta rodada segura com uma faixa na cintura e debruada de vermelho junto à bainha, blusa branca de mangas arregaçadas sob corpete vermelho e lenço cruzado sobre o peito; na cabeça, lenço e chapéu de abas largas. Além de um muro feito de grandes blocos de pedra que atravessa a composição e onde a figura está apoiada, a paisagem rural envolvente é constituída por vegetação, casario (num plano inferior), uma sucessão de montes e um amplo céu de nuvens luminosas.	
Bibliografia <i>As Belas-Artes do Romantismo em Portugal</i> . Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1999, pp.202-203. BRANDÃO, Júlio - <i>O Pintor Roquemont</i> . Lisboa, [S. n], 1929. pp.99-100. <i>Museu Nacional de Soares dos Reis: pintura portuguesa, 1850 -1950</i> . Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1996, pp. 34-35. <i>O artista da capa: Augusto Roquemont (1804-1852)</i> . <i>Boletim da Associação Cultural dos Amigos de Gaia</i> . Vila Nova de Gaia: Associação Cultural dos Amigos de Gaia, Casa Museu Teixeira Lopes, 3.º Vol., 22, 1987, p.16. VITORINO, Pedro - <i>O Pintor Augusto Roquemont (No centenário da sua vinda para Portugal)</i> . Porto: Ed. Maranaus, 1929, p.74.	

2. Exposições

2.1. Local de exposição: Exposição permanente. Pintura e escultura do século XIX.



Figs. 64 e 65. A obra no contexto expositivo (2008).

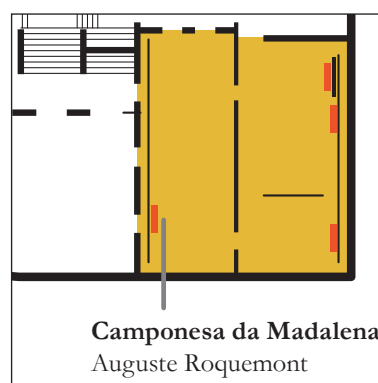


Fig. 66. Planta de localização da obra.

2.2. Exposições anteriores

As Belas Artes do Romantismo em Portugal. Porto, MNSR, 99/2000, n.º 41.

3. Intervenções de conservação e restauro

Local: Instituto José de Figueiredo

Datas: 27/05/1994 (data de entrada) a 28/03/1996 (data de saída)

N.º de restauro: 114/94

N.º de guia: 119

3.1. Estado de conservação antes do tratamento

Suporte

- tela fragilizada;
- grade adequada.

Preparação

- boa aderência.

Camada pictórica

- boa aderência;
- lacunas pontuais.

Camada de protecção

- verniz escurecido;
- sujidade acumulada: sujidade; poeiras; excrementos de insecto.



Fig. 67. Aspecto geral da pintura antes do tratamento.
Fotografia 495/1994, IMC.

3.2. Tratamento realizado

- desengramento;
- limpeza do reverso da tela;
- planificação do suporte;
- reentelagem;
- limpeza da camada pictórica (white spirit + álcool);
- colocação de bandas de tensão;
- colocação da tela na grade original, fixa com agrafos;
- preenchimento (massa de caulino + totin) e nivelamento de lacunas;
- reintegração pictórica (pigmentos da Winsor & Newton, aglutinados em verniz de retoque Tallens);
- aplicação de camada de protecção.



Fig. 68. A pintura durante o processo de limpeza.
Fotografia 497/1994, IMC.



Fig. 69. Aspecto da pintura após o tratamento.
Fotografia 500/1994, IMC.

4. Estado de conservação

Suporte

- bom.

Preparação

- boa aderência.

Camada pictórica

- pequenas lacunas e desgaste nas extremidades da pintura;
- pequena lacuna na zona central;
- estalados de envelhecimento;
- sujidade muito ligeira, depositada nos interstícios da pincelada.



Fig. 70. Estalado em espiral e pequena lacuna.



Fig. 71. Sujidade muito ligeira nos interstícios da pincelada.

Ficha de obra 2

1. Identificação

Título: Retrato do Conde Athanasius Raczynski	
Autor: Auguste Roquemont (Genebra 1804 – Porto 1852)	
Datação: 1845	
Dimensões: 96 x 78 cm	
Técnica: óleo sobre tela	
N.º de inventário: 1552 Pin	
Fig. 72.	
Assinatura / marcas: Assinado e datado no canto inferior direito: “Auguste Roquemont pinx. Lisbonne 1845”; No reverso: “Auguste Roquemont Pinx. Lisbonne 1845” no canto inferior direito; “Graf Athanasius Raczynski / Koniglich preussischer Gesandter / in Lisabon. 1845”.	
Proveniência / incorporação: adquirido em Londres a David Vyvian – Robinson - Fine Art Dealer e Agent, em 1997	
Historial Até à data da sua aquisição pelo Museu era completamente desconhecido em Portugal. Não se conhece o percurso da pintura nem como foi parar a Inglaterra mas, presumivelmente, terá sido levado pelo retratado quando abandonou Portugal (<i>As Belas-Artes do Romantismo em Portugal</i> , p. 260).	
Descrição Sobre um fundo neutro de tonalidade cinzenta muito homogénea, retrato de homem em meio corpo, até à altura das pernas, com o rosto em posição frontal e tronco ligeiramente voltado para a esquerda. Homem jovem, de tez clara e olhos azuis; cabelos castanhos claros e patilhas longas que se prolongam até ao queixo. Traja uniforme diplomático, com casaca bordada, chapéu armado e espada que segura com a mão esquerda; exhibe várias condecorações, portuguesas e estrangeiras, três das quais estão colocadas sobre o bordado da casaca, uma outra suspensa ao pescoço e uma quinta correspondente à banda vermelha cuja insígnia não é visível.	
Bibliografia <i>As Belas-Artes do Romantismo em Portugal</i> . Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1999, pp.260-261. <i>Museu Nacional de Soares dos Reis: roteiro da coleção</i> . Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p.66.	

2. Exposições

2.1. Local de exposição: Exposição permanente. Pintura e escultura do século XIX.



Fig. 73. A obra no contexto expositivo (2008).



Fig. 74. Planta de localização da obra.

2.2. Exposições anteriores

As Belas Artes do Romantismo em Portugal. Porto, MNSR, 99/2000, n.º 76.

3. Intervenções de conservação e restauro

Local: Centro de Conservação e Restauro, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto

Datas: 07/11/2008 (data de entrada) a 09/12/2008 (data de saída)

N.º de restauro: 728

3.1. Estado de conservação antes do tratamento

Suporte

- tela fragilizada e quebradiça;
- falta de tensão generalizada, com consenquentes deformações e enfolamentos no tecido;
- algumas lacunas na zona da dobra da tela com a grade;
- presença de elementos metálicos oxidados;
- acumulação de sujidade.

Preparação

- boa aderência;
- alguns desgaste nas extremidades da pintura.

Camada pictórica

- pequenas lacunas;
- extensa rede de estalados: na zona inferior os estalados deixavam aparecer a preparação branca;
- estalado em forma de crostas com aspecto gelatinoso;
- superfície com algumas manchas.

Camada de protecção

- verniz escurecido e amarelecido;
- presença de sujidade supreficial.



Fig. 75. Pormenor em que é visível o aspecto manchado da superfície pictórica.

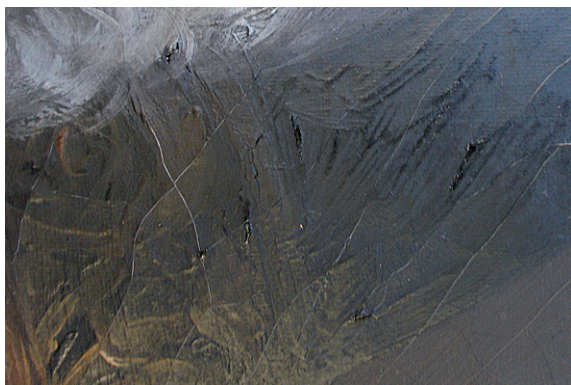


Fig. 76. Estalados em forma de crosta com aspecto gelatinoso.



Fig. 77. Aspecto dos estalados e pequena lacuna.

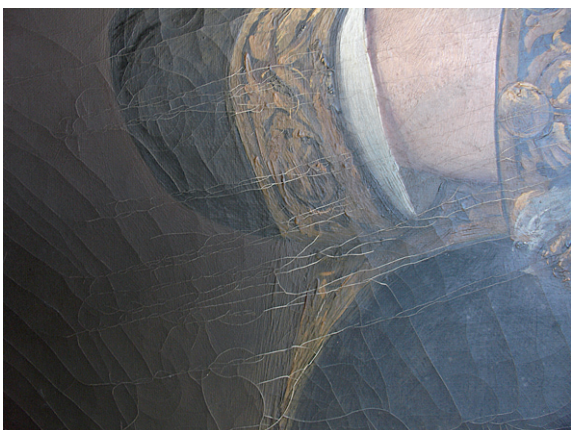


Fig. 78. Pormenor da vasta rede de estalados em forma de espiga.



Fig. 79. Fotografia sobre luz rasante que põe em evidência o relevo da superfície. Fotografia CCR/UCP, 2008.

3.2. Tratamento realizado

- Aplicação de *facing* sobre a camada pictórica de modo a proteger a pintura durante o transporte (papel japonês e Beva 371 O.F. em white spirit)
- desemolduramento e desengramento;
- limpeza mecânica do reverso;
- planificação do suporte (colocação em mesa de baixa pressão);
- Preenchimento de lacunas ao nível do suporte (tela com características semelhantes à original e Beva gel);
- Aplicação de bandas de tensão (tecido 100% poliéster e Beva gel 371);
- Rebaixamento dos estalados (Beva 371 O.F. e posterior aplicação de pressão e calor);
- limpeza química da camada pictórica (solução de baixa concentração de contrado aniónico e água);
- preenchimento de lacunas (massa à base de adesivo proteico e caulino);
- reintegração pictórica (aguarela e pigmentos aglutinados em verniz de retoque);
- aplicação de camada de protecção (pulverização de verniz acrílico).



Fig. 80. Aspecto do reverso antes do tratamento. Fotografia CCR/UCP, 2008.



Fig. 81. Pormenor da pintura durante o processo de limpeza. Fotografia CCR/UCP, 2008.



Fig. 82. Aspecto da pintura após o tratamento. Fotografia CCR/UCP, 2008.

Ficha de obra 3

1. Identificação

Título: Retrato da filha mais velha do Visconde de Menezes – Elisa Wilfrida (3. ^a Viscondessa de Menezes)	
Autor: Luís de Miranda Pereira Henriques de Menezes(Visconde de Menezes) (Porto 1817 – Lisboa 1878)	
Datação: 1877 - 1878	
Dimensões: 132,5 x 92 cm	
Técnica: óleo sobre tela	
N.º de inventário: 124 Pin (CMP)	
Assinatura / marcas: assinado junto ao canto superior direito; no reverso: “C. M. P. 124” (não é actualmente visível devido à reentelagem)	
Proveniência / incorporação: depósito da Câmara Municipal do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis (1940-41)	
Historial Doado à Câmara Municipal do Porto pela Viscondessa de Menezes e Teixeira Gomes.	
Descrição Retrato de Elisa Wilfrida Carlota de Desanges de Mac-Mahon de Miranda Pereira de Menezes. Este retrato foi realizado no fim da vida do pintor, razão que explica o facto de não ter sido terminado. Representada em mais de meio corpo, até à altura dos joelhos, vista de frente com a cabeça voltada para a direita para onde dirige o olhar. Sobre um fundo em tonalidades azuis que enegrecem na parte inferior do quadro salienta-se o branco e o rosa do vestido. A paleta de cores a que o pintor recorre dá ao conjunto da composição um cromatismo harmonioso e sem grandes contrastes. Este aspecto associado à pincelada solta que dilui as linhas de contorno, faz deste retrato “uma imagem sensível e vaporosa, feita numa inesperada liberdade pictórica.”	

Bibliografia

As Belas-Artes do Romantismo em Portugal. Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1999, pp.272-273.

FRANÇA, José-Augusto – *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 60.

MACEDO, Diogo de – *Visconde de Meneses*. Col. Cadernos de Arte, n.º 1. Lisboa: Ed. Excelsior, 1954, p. 24.

Retratos de artistas no Museu Nacional de Soares dos Reis. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1946, p.41.

Observações

No MNSR há dois desenhos preparatórios, assinados, para esta pintura.

2. Exposições

2.1. Local de exposição: Exposição permanente. Pintura e escultura do século XIX.

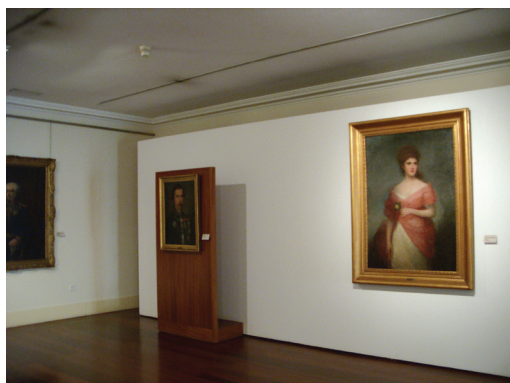
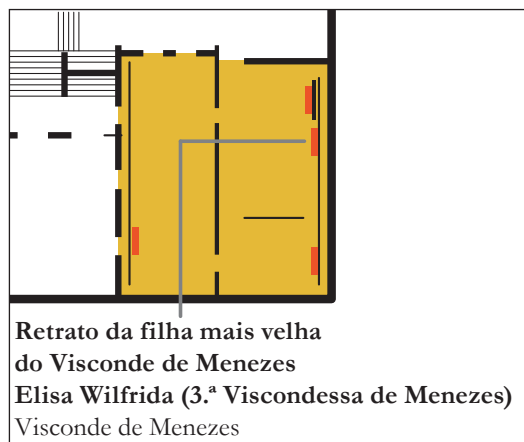


Fig. 84. A obra no contexto expositivo (2008).



**Retrato da filha mais velha
do Visconde de Menezes
Elisa Wilfrida (3.^a Viscondessa de Menezes)**
Visconde de Menezes

Fig. 85. Planta de localização da obra.

2.2. Exposições anteriores

As Belas Artes do Romantismo em Portugal. Porto, MNSR, 99/2000, n.º 82.

3. Intervenções de conservação e restauro

Local: Instituto José de Figueiredo

Datas: 19/02/1974 (data de entrada)

N.º de restauro: 42/74

N.º de guia: 27

3.1. Estado de conservação antes do tratamento

Suporte

- tela, frouxa, fragilizada e enfolada;
- vincos e marcas da grade.

Preparação

- fraca aderência.

Camada pictórica

- fraca aderência;
- lacunas pontuais;
- camada pictórica em desagregação e fortemente arrepanhada em algumas zonas tornando-se quebradiça;
- profundos estalados prematuros e de envelhecimento.

Camada de protecção

- verniz escurecido;
- sujidade acumulada: sujidade; poeiras.



Fig. 86. Aspecto geral da pintura, tal como deu entrada no IJF. Fotografia 205/1974, IMC.



Fig. 87. Fotografia sobre luz rasante que põe em evidência o estado de conservação da pintura. Fotografia 205/1974, IMC.

3.2. Tratamento realizado

- fixação da camada pictórica (trabalho em brigada no MNSR; foi fixada de emergência com cera e resina, nos locais em pior condições para evitar danos durante o transporte);
- planificação do suporte;
- reentelagem (cera + resina Damar e goma Elemi na proporção 7+2+1; tela T4E da Comp. de Torres Novas);
- limpeza da camada pictórica (white spirit + acetona + álcool + isocotano);
- preenchimento e nivelamento de lacunas;
- reintegração pictórica (tintas de óleo e verniz e acabamentos a óleo e verniz de retoque);
- aplicação de camada de protecção.



Fig. 88. Aspecto da pintura após o tratamento.
Fotografia 212/1974, IMC.

4. Estado de conservação

Suporte

- bom

Preparação

- boa aderência

Camada pictórica:

- pequenas lacunas e desgaste nas extremidades da pintura;
- estalados prematuros e de envelhecimento;
- deslizamento da camada pictórica;
- alguma sujidade nos interstícios da pincelada.



Fig. 89. Pormenor das bandas onde é visível a reentelagem. As bandas da tela original apresentam-se com lacunas e com sinais de oxidação do tecido.

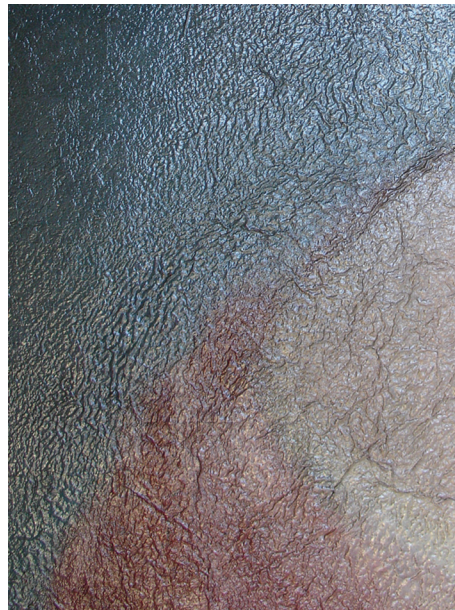


Fig. 90. Pormenor do deslizamento da camada pictórica que é visível por toda a superfície da pintura e que lhe confere este aspecto “arrepanhado” ou enrugado.



Figs. 91 e 92. Pormenores da vasta rede de estalados que cobre a superfície pictórica.

Ficha de obra 4

1. Identificação

Título: Auto-retrato de Luís Pereira de Menezes (Visconde de Menezes)	
Autor: Luís de Miranda Pereira Henriques de Menezes (Visconde de Menezes) (Porto 1817 – Lisboa 1878)	
Datação: 1869	
Dimensões: 77,2 x 55 cm	
Técnica: óleo sobre tela	
N.º de inventário: 148 Pin (CMP)	
Fig. 93. Foto Carlos Monteiro n.º 1697 DDF (n.d.).	
Assinatura / marcas: Assinado e datado no canto superior direito: “Visconde de Meneses fecit /Lisboa /1969”; no reverso “ CMP 148”	
Proveniência / incorporação: depósito da Câmara Municipal do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis (1940)	
Historial Adquirido pela Câmara Municipal do Porto a Elisa de Miranda Pereira de Menezes, a filha mais velha do pintor, em 1935	
Descrição Auto-retrato de Luís Pereira de Menezes, representado em busto, com ligeira rotação do corpo para a direita e olhar voltado para o observador. A tez clara e rosada é emoldurada por cabelo, bigode e pêra de tons claros de castanho. Enverga casaca negra com gola bordada a ouro e botões dourados, blusa e colete brancos e gravata verde. Sobre o peito exibe inúmeras insígnias e condecorações.	
Bibliografia <i>As Belas-Artes do Romantismo em Portugal</i>. Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1999, pp.272-273. <i>Museu Nacional de Soares dos Reis: pintura portuguesa, 1850 -1950</i>. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1996 pp. 48-49. <i>Retratos de artistas no Museu Nacional de Soares dos Reis</i>. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1946, p.31.	

2. Exposições

2.1. Local de exposição: Exposição permanente. Pintura e escultura do século XIX.

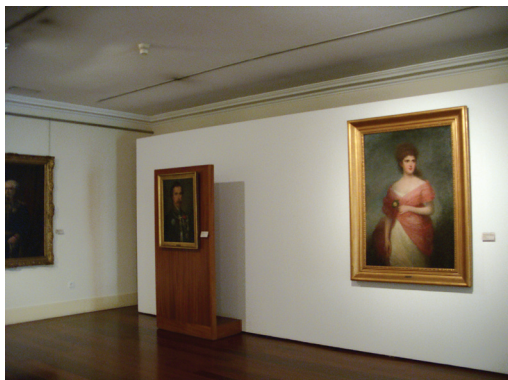


Fig. 94. A obra no contexto expositivo (2008).

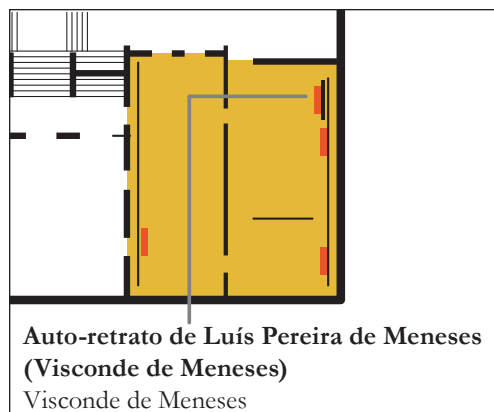


Fig. 95. Planta de localização da obra.

2.2. Exposições anteriores:

Retratos de artistas nas Coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, MNSR, 1980, n.º 46

As Belas Artes do Romantismo em Portugal. Porto, MNSR, 99/2000, n.º 32.

3. Intervenções de conservação e restauro

Apesar de não se ter encontrado documentação relativa a intervenções de conservação e restauro é-nos possível constatar a sua existência pelos sinais que a pintura apresenta. Numa fotografia de Teófilo Monteiro, não datada, mas presumivelmente dos anos 60/70, vê-se um rasgão no lado esquerdo da tela. Actualmente, verifica-se que esse rasgão foi tratado, com a aplicação de remendos pelo reverso e preenchimento e reintegração da lacuna.

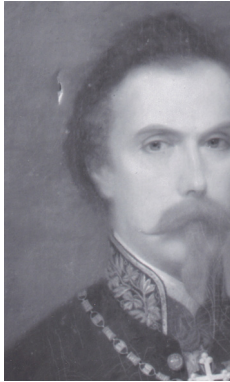


Fig. 96. A pintura apresenta um rasgão no lado esquerdo. Fotografia de Teófilo Monteiro cliché n.º 848 (n.d.), (pormenor).



Fig. 97. Lacuna preenchida e reintegrada.



Fig. 98. Remendos aplicados pelo reverso.

4. Estado de conservação

Suporte

- enfolamento dos cantos superiores.

Preparação

- boa aderência.

Camada pictórica

- vasta rede de estalados; na metade inferior da obra deixam aparecer a preparação branca.



Fig. 99. Enfolamento do suporte junto ao canto superior esquerdo.

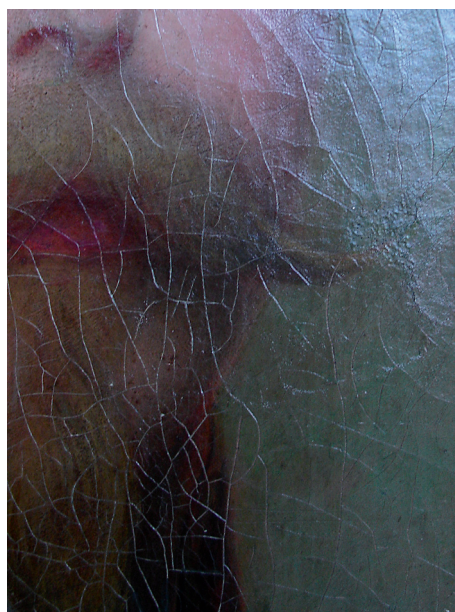


Fig. 100. Aspecto da textura da superfície pictórica.

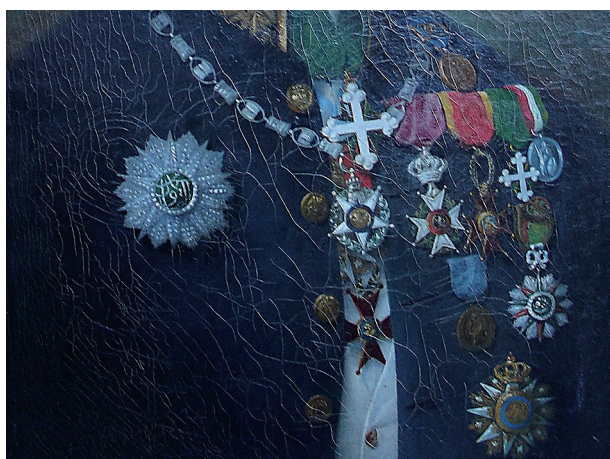


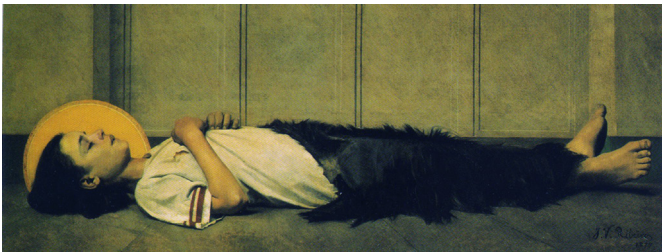
Fig. 101. Pormenor da vasta rede de estalados que cobre a pintura.



Fig. 102. Pormenor dos estalados prematuros.

Ficha de obra 5

1. Identificação

Título: Mártir Cristão	
Autor: Joaquim Vitorino Ribeiro (1849-1928)	
Datação: 1879	
Dimensões: 70 x 170 cm	
Técnica: óleo sobre tela	
N.º de inventário: 75 Pin (CMP)	
Fig. 103.	
Assinatura / marcas: assinado e datado no canto inferior direito: “J. V. Ribeiro 1879”	
Proveniência / incorporação: depósito da Câmara Municipal do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis (1940-41).	
Historial Adquirido ao autor em 1881	
Descrição Figuração de uma criança morta, deitada no chão, de perfil. Tem um nimbo amarelo, denso e opaco, e está parcialmente coberta com uma pele. Veste uma túnica branca com duas bandas vermelhas na manga. A figura jacente ocupa em toda a largura a metade inferior do quadro tendo a cabeça do lado esquerdo. A parede do fundo do quadro cujo plano ocupa mais de dois terços da altura total é feita de uma tonalidade entre os bejes e os castanhos, sem grandes variações cromáticas, interrompida no sentido vertical, por duplos traços paralelos e equidistantes que terminam numa espécie de rodapé, quase totalmente encoberto pela figura, num tom verde intenso. O chão onde assenta a figura tem uma tonalidade próxima da parede onde se distinguem os traços oblíquos que convergem para o centro fazendo a marcação da perspectiva.	
Bibliografia <i>Museu Nacional de Soares dos Reis: roteiro da coleção.</i> Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p.67. MOURA, Manuel de – <i>Um mártir. O Occidente.</i> 4.º ano, vol. IV, 78 (21 Fev. 1881), pp. 43-44. <i>Museu Nacional de Soares dos Reis: pintura portuguesa, 1850 -1950.</i> Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1996, pp. 60-61. SEQUEIRA, Eduardo – <i>Os Artistas Portugueses – Joaquim Vitorino Ribeiro. Portugal Artístico.</i> I série, Porto, 1905, pp. 289-297.	
Observações Há no MNSR um desenho preparatório para esta obra.	

2. Exposições

2.1. Local de exposição: Exposição permanente. Pintura e escultura do século XIX.



Fig. 104. A obra no contexto expositivo (2008).

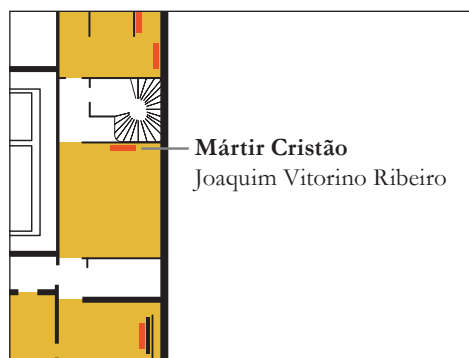


Fig. 105. Planta de localização da obra.

2.2. Exposições anteriores

Salon. Paris, 1880.

Exposicion General de Bellas Artes. Madrid, 1881.

3. Intervenções de conservação e restauro

Local: Atelier Arterestauro, Pintura e Escultura Lda., Lisboa.

Datas: Março a Abril de 2001

3.1. Estado de conservação antes do tratamento

Suporte

- tela manchada;
- ondulação do canto superior esquerdo;
- o canto inferior encontrava-se parcialmente solto da grade.

Camada pictórica

- acentuados destacamentos na zona inferior;
- lacunas que tiveram origem nos destacamentos anteriores.

Camada de protecção

- verniz amarelecido.



Fig. 106. Aspecto da pintura antes do tratamento.
Fotografia de Carlos Monteiro, n.º 12551, DDF.

3.2. Tratamento realizado

- fixação pontual (Beva 371 /white spirit 1:3);
- limpeza do suporte (aspiração e trincha);
- colocação de cavilha em falta na grade;
- limpeza (isopropanol + amoníaco + água: 90/10/5);
- preenchimento (massa de preenchimento feita à base de resina acrílica de acetato pilivinílo - Modostuc) e nivelamento de lacunas;
- reintegração pictórica (aguarela e finalização com pigmentos aglutinados em verniz à base de resina cetónica de ciclohexanona - verniz de retoque Tallens);
- aplicação de camada de protecção final (verniz à base de resina sintética cetónica de ciclohexanona - verniz de retoque Tallens).



Fig. 107. Pormenor da pintura durante a limpeza (remoção do verniz amarelecido).
Fotografia Atelier Arterestauro (2001).

3.3. Outras intervenções anteriores

A pintura foi objecto de um reengradamento em altura incerta, revelando agora as anteriores bandas e as perfurações dos elementos metálicos e ligação à grade. No relatório da intervenção de 2001 verificou-se que a grade apresenta dois acrescentos laterais. Nessa altura verificaram-se ainda alguns retoques escurecidos.

Possivelmente foi-lhe colocado um novo verniz, pois verificou-se que pelo reverso havia zonas em que as manchas correspondiam ao verniz absorvido através dos estalados de envelhecimento.



Fig. 108. Sinal de um anterior reengradamento com a apresentação das anteriores bandas.



Fig. 109. Pormenor do reverso da pintura: absorção do verniz (aplicado numa intervenção anterior à de 2001) que passou para o reverso através dos estalados de envelhecimento.

4. Estado de conservação

Suporte

- bom.

Camada pictórica

- estalados de envelhecimento.



Fig. 110. A camada pictórica apresenta grandes diferenças de espessura na zona inferior. É possível verificar zonas de empaste justapostas da a zonas de quase ausência de pintura.

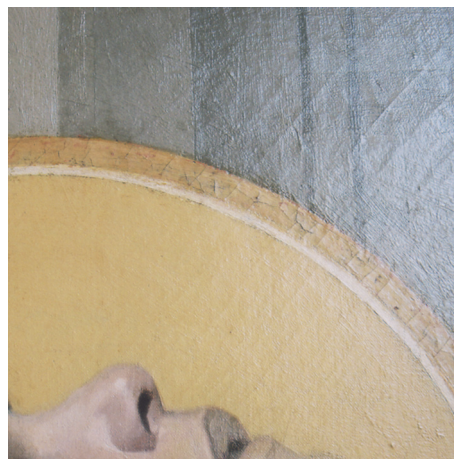


Fig. 111. Pormenor dos estalados de envelhecimento, pouco destacados, nesta obra.

Ficha de obra 6

1. Identificação

Título: As margens do Oise, em Auvers (Seine-et-Oise)	
Autor: António Carvalho da Silva Porto (Porto 1850 – Lisboa 1893)	
Datação: 1876	
Dimensões: 75 x 131,5 cm	
Técnica: óleo sobre tela	
N.º de inventário: 112 Pin	
Assinatura / marcas: assinada no canto inferior direito: “A. Porto”; No reverso: etiqueta com o n.º 14 e etiqueta “Fábrica de Molduras e Oficina de Dourador Santos & Irmão, Suc. ^{OR} Fundada em 1858 (...)”	
Proveniência / incorporação: Academia Portuense de Belas Artes (1932)	
Historial Quadro remetido de Paris à Academia Portuense de Belas Artes, como prova de pensionista, referente ao ano de 1876.	
Descrição Paisagem campestre representando o rio Oise. O arvoredo, denso e irregular, estende-se ao longo de ambas as margens reflectindo-se na água. Ao centro, em primeiro plano, numa clareira com vegetação baixa, duas mulheres ajoelhadas e inclinadas para o rio lavam roupa. À esquerda do quadro, sobre uma pequena elevação, numa zona escurecida pela sombra, há uma carroça estacionada.	

Bibliografia

ALDEMIRA, Luís Varela – *Silva Porto*. Lisboa: Artis, 1954.

Catálogo das Obras Apresentadas na 12.^a Exposição Triennial [...] da Academia Portuense das Bellas-Artes [...], Porto: APBA, 1878, p. 116.

Catálogo de la Exposicion General de Bellas Artes em 1881. Madrid: Imp y Fundacion M. Telo, 1881, p. 95.

Exposição Retrospectiva da Obra de Silva Porto no Centenário do seu Nascimento. Porto: MNSR, 1950, p. 20.

Museu Nacional de Soares dos Reis – Catálogo Provisório. Porto, 1936, p. 47.

Museu Nacional de Soares dos Reis: pintura portuguesa, 1850 -1950. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1996, pp. 74-75.

Pintores da Escola do Porto, séc. XIX e XX nas coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

Silva Porto. Arte. 5.^o ano, 50, Porto, Fev. 1909.

Silva Porto 1850 – 1893, Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte. Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993, pp. 133-142.

VITORINO, P. *Vária. Pintor Silva Porto. Portucale*. Vol. VII, 39, Porto, 1934.

Observações

“O título e a data baseiam-se no catálogo do Salon de Paris onde esta obra foi exposta com o n.º 1679: “Les bords de l’Oise, à Auvers (Seine-et-Oise). No catálogo das obras apresentadas na 12.^a Exposição Trienal em 1878, é referida na “remessa de 1876”, com erro de dimensões, e com o título “Outra vista das margens do Oise”. (Vd. Silva Porto, 1993). Na 12.^a Exposição da SPBA, em Lisboa, em 1880, é apresentada com o título “Vista das Margens do Oise”; na Exposicion General (...) em Madrid, em 1881, com o título “Margens do Oise (França)”; na Exposição Pintores da Escola (...), com o título “Paisagem do Marne” (*Silva Porto 1850 - 1893, Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte*, vd. bibliografia).

2. Exposições

2.1. Local de exposição: Exposição permanente. Pintura e escultura do século XIX.



Fig. 113. A obra no contexto expositivo (2008).



Fig. 114. Planta de localização da obra.

2.2. Exposições anteriores

12.^a Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas-Artes. Porto, 1878, n.º 56

Sociedade Promotora de Bellas-Artes em Portugal: duodécima exposição. Lisboa, 1880, n.º 116

Trabalhos de Silva Porto. Lisboa, EBAL, 1894, n.º 13

8.^a Exposição de Artes. Porto, 1894, n.º 1

Grande Certamen D'Arte. Porto, Palácio de Cristal, 1917, n.º 38

Retrospectiva da obra de Silva Porto no Centenário do seu Nascimento, Porto, 1950, n.º 36

Pintores da Escola do Porto, séc. XIX-XX nas colecções do MNSR. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, n.º 13

Silva Porto 1850-1893 – Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte. Porto, 1993, n.º 19

3. Intervenções de conservação e restauro

Local: Instituto José de Figueiredo

Datas: 30/07/1992 (data de entrada) a 19/11/1993 (data de saída)

N.º de restauro: 50/92

N.º de processo: PO – 23

N.º de guia: 50

3.1. Estado de conservação antes do tratamento

Suporte

- anteriormente reentelada: pontualmente apresentava falta de aderência entre a tela original e a de reforço.

Preparação

- em bom estado.

Camada pictórica

- em bom estado;
- limpeza da camada pictórica: total e uniforme.



Fig. 115. Aspecto geral da pintura antes do tratamento.
Fotografia 356/1992, IMC.

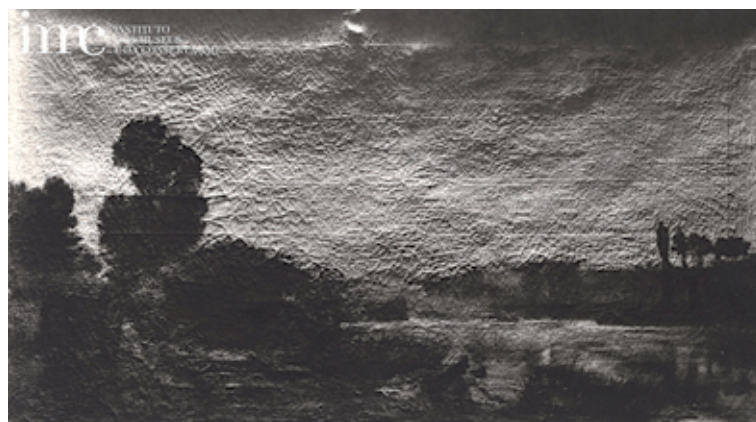


Fig. 116. Fotografia sobre luz rasante que evidencia o relevo da superfície pictórica.
Fotografia 358/1992, IMC.

3.2. Tratamento realizado

- planificação do suporte;
- limpeza da camada pictórica;
- colocação da tela na grade original, fixa com agrafos;
- aplicação de camada de protecção.



Fig. 117. Aspecto da pintura após o tratamento.
Fotografia 360/1993, IMC.

3.3. Outras intervenções anteriores

No relatório da intervenção de 1992, no IJF, refere-se uma anterior reentelagem com tela sintética da Lascaux e Mowilith DM5. Possivelmente também deverá ter sido limpa dado o estado de limpeza que então apresentava.

4. Estado de conservação

Suporte

- bom.

Camada de preparação

- boa aderência

Camada pictórica

- vasta rede de estalados de envelhecimento.



Fig. 118. Pormenor das bandas onde é visível a reentelagem.



Fig. 119. Pormenor da vasta rede de estalados.



Fig. 120. Pormenor onde são visíveis estalados prematuros e estalados de envelhecimento.



Fig. 121. Pormenor dos estalados resultantes da relação da pintura com a grade.

Ficha de obra 7

1. Identificação

Título: Floresta - Fontainebleau	
Autor: António Carvalho da Silva Porto (Porto 1850 – Lisboa 1893)	
Datação: 1874 - 1879	
Dimensões: 35,3 x 26,5 cm	
Técnica: óleo sobre tela	
N.º de inventário: 12 Pin (CMP /DHL)	
Fig. 122.	
Assinatura / marcas: assinado no canto inferior esquerdo: “S. Porto”; no reverso: “DHL 12”; na grade, ao cimo: “Floresta”, na grade do lado direito: “Pertence a E (...) José Queiroz. Etiquetas: “R-20.041, 1941” e “22” e “84”	
Proveniência / incorporação: depósito da Câmara Municipal do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis.	
Historial Em 1894 a peça pertencia a José Queiroz (Vd. bibliografia – Cat. Exp. 1993). Integra a doação de Honório de Lima, feita a favor da CMP em 1941.	
Descrição Paisagem com arvoredos e uma figura. Por um caminho esboçado a partir da base da pintura e que se desenvolve para o interior do quadro, em diagonal para a direita, avança uma figura, em direcção ao observador, com saia azul, até aos pés, blusa branca de mangas compridas e a cabeça coberta com um lenço de tom claro. Predomina em toda a composição os verdes das árvores e da vegetação rasteira, intercalados pelos negros ramos serpenteados. Na parte superior e central do quadro, através de uma clareira na vegetação, é visível o tom azul do céu que assim se adivinha para lá da densa vegetação.	

Bibliografia

Catálogo da exposição dos trabalhos de Silva Porto expostos na Escola de Belas Artes de Lisboa, Lisboa, 1894, p.17.

Exposição Retrospectiva da Obra de Silva Porto no Centenário do seu Nascimento. Porto: MNSR, 1950, p. 22.

Museu Nacional de Soares dos Reis: pintura portuguesa, 1850 -1950. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1996, pp. 52-53.

Silva Porto 1850 – 1893, Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte. Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993, pp. 183 - 184.

Observações

“O título aqui atribuído à obra é o proposto por Raquel Henriques da Silva, baseado no Catálogo dos Trabalhos de Silva Porto, 1894, onde a obra terá sido exposta pela primeira vez” (*Museu Nacional de Soares dos Reis: pintura portuguesa 1850-1950*, Vd. bibliografia – Cat. Exp. 1993).

2. Exposições

2.1. Local de exposição: Exposição permanente. Pintura e escultura do século XIX.



Fig. 123. A obra no contexto expositivo (2008).

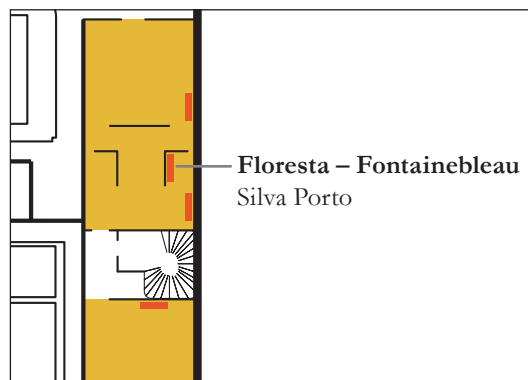


Fig. 124. Planta de localização da obra.

2.2. Exposições anteriores

Trabalhos de Silva Porto. Lisboa, EBAL, 1894, n.º 17

Retrospectiva da obra de Silva Porto no Centenário do seu Nascimento. Porto, 1950, n.º 22

Silva Porto 1850-1893 – Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte. Porto, 1993, n.º 84

3. Intervenções de conservação e restauro

Local: Instituto José de Figueiredo

Datas: 30/07/1992 (data de entrada) a 19/11/1993 (data de saída)

N.º de restauro: 46/92

N.º de processo: PO – 23

3.1. Estado de conservação antes do tratamento

Suporte

- bandas debilitadas com alguns rasgões.

Camada pictórica

- boa aderência;
- lacunas pontuais;
- estalado prematuro não generalizado e com vários níveis de profundidade.

Camada de protecção

- verniz amarelecido;
- sujidade acumulada: sujidade; poeiras.

3.2. Tratamento realizado

- limpeza da camada pictórica;
- preenchimento (massa de cola animal totin + caulino) e nivelamento de lacunas;
- reintegração pictórica;
- aplicação de camada de protecção (verniz Tallens).

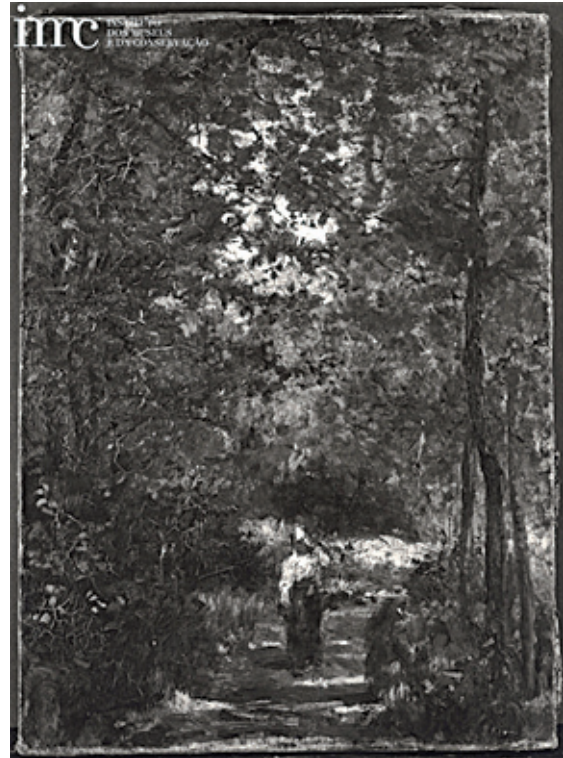


Fig. 125. Aspecto da pintura antes do tratamento.
Fotografia 353/1992, IMC.

4. Estado de conservação

Suporte

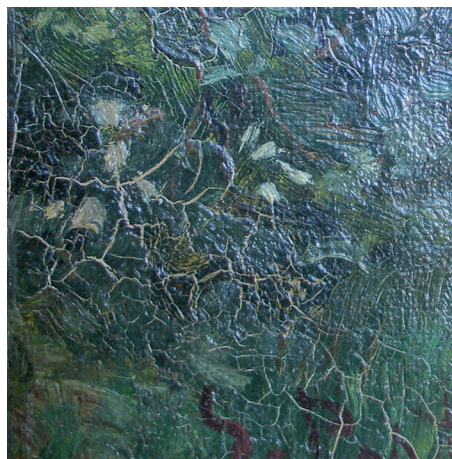
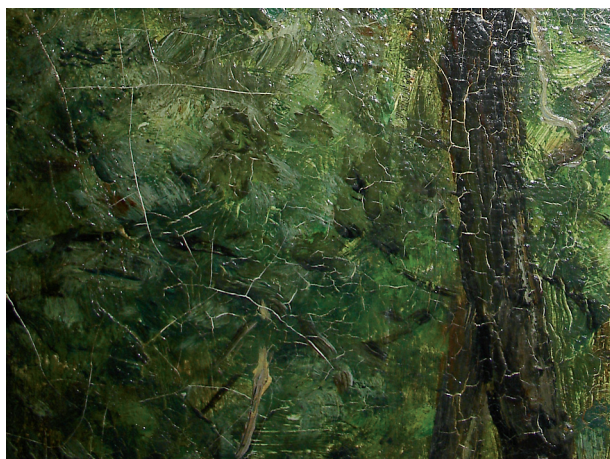
- deficiente emolduramento: o lado superior da tela está ligeiramente descaído.

Camada pictórica

- algum desgaste da pintura nas extremidades;
- estalados prematuros e de envelhecimento, dominantes do lado esquerdo.



Fig. 126. Aspecto do reverso da obra.



Figs. 127 e 128. Pormenores dos estalados que cobrem a superfície pictórica.

Ficha de obra 8

1. Identificação

Título: Margens do Rio Vizela	
Autor: António Carvalho da Silva Porto (Porto 1850 – Lisboa 1893)	
Datação: 1884	
Dimensões: 31,5 x 21 cm	
Técnica: óleo sobre madeira	
N.º de inventário: 19 Pin (CMP /DHL)	
Fig. 129.	
Assinatura / marcas: assinada no canto inferior esquerdo: “S. Porto”; no reverso: “DHL 19”	
Proveniência / incorporação: depósito da Câmara Municipal do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis (1941)	
Historial: no catálogo da exposição de 1993 refere-se a possibilidade de ter pertencido ao rei D. Fernando. Pertenceu ao Dr. Ayres de Campos, conde do Ameal. Posteriormente pertenceu à colecção de Eduardo Honório de Lima que a doou à Câmara Municipal do Porto.	
Descrição Trecho de paisagem fluvial com traçado de rio sinuoso com representação, em primeiro plano e na margem do lado esquerdo, de duas árvores esguias cujos troncos e copas se elevam até ao limite do quadro. Num plano intermédio está representado o arvoredo da margem do lado direito. O último plano simula a vegetação longínqua, sem definição da forma, e confronta-se com o céu branco de nuvens densas que preenche toda a parte superior do quadro, só interrompida pelas árvores que se elevam até ao topo.	
Bibliografia <i>Museu Nacional de Soares dos Reis: pintura portuguesa, 1850 -1950.</i> Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1996, p. 84. <i>Silva Porto 1850 – 1893, Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte.</i> Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993.	
Observações Datação proposta no catálogo da exposição de 1993 (Vd. Bibliografia) baseada na presença da obra na “4.ª Exposição de Quadros Modernos, Lisboa, 1884, onde foi exposta pela primeira vez, então apresentada com o título “A manhã, margens do Vizela”.	

2. Exposições

2.1. Local de exposição: Exposição permanente. Pintura e escultura do século XIX.



Fig. 130. A obra no contexto expositivo (2008).



Fig. 131. Planta de localização da obra.

2.2. Exposições anteriores

4.^a Exposição de Quadros Modernos. Lisboa, 1884, n.º 52

Retrospectiva da obra de Silva Porto no Centenário do seu Nascimento. Porto, 1950, n.º 36

Silva Porto 1850-1893 – Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte. Porto, 1993, n.º 128

3. Intervenções de conservação e restauro

Local: Instituto José de Figueiredo

Datas: 30/07/1992 (data de entrada) a 19/11/1993 (data de saída)

N.º de restauro: 74/92

N.º de processo: PO – 23

N.º de guia: 74

3.1. Estado de conservação antes do tratamento

Suporte

- bom.

Preparação

- boa aderência.

Camada pictórica

- lacunas pontuais;
- estalado pontual e prematuro e, pontualmente, estalado de envelhecimento.

Camada de protecção

- verniz escurecido;
- sujidade acumulada: sujidade; poeiras.



Fig. 132. Aspecto da pintura antes do tratamento.
Fotografia 86/1992, IMC.

3.2. Tratamento realizado

- limpeza da camada pictórica - remoção do verniz (álcool + white spirit + acetona e ajuda mecânica com bisturi onde necessário);
- reintegração pictórica (pigmentos de óleo e verniz de retoque);
- aplicação de camada de protecção(verniz de retoque).



Fig. 133. A pintura durante o processo de limpeza.
Fotografia 89/1993, IMC.



Fig. 134. Aspecto da pintura após o tratamento.
Fotografia 90/1993, IMC.

4. Estado de conservação

Suporte

- deficiente no emolduramento: a tábua encontra-se descaída no lado superior e deslocada no lado esquerdo.

Camada de preparação

- boa aderência

Camada pictórica

- vasta rede de estalados prematuros



Fig. 135. Aspecto do reverso da obra.



Fig. 136. Pormenor dos estalados prematuros.



Figs. 137 e 138. Pormenor dos estalados que acompanham o desenvolvimento da pincelada.

5. Dados Técnicos

Suporte

madeira de meliácea (madeira tropical)

Camada de preparação

A tábua não apresenta encolagem. Como preparação tem aglutinada uma mistura de branco de chumbo e branco de zinco, em óleo de linho. A preparação é pouco homogénea, apresentando variações muito significativas das percentagens de branco de chumbo e branco de zinco de zona para zona.

Camada pictórica

Identificação de pigmentos:

zonas brancas do céu: branco de chumbo azul cobalto;

vegetação: goma guta e também duas camadas com a espessura de 20 µm, uma constituída por verde cobalto, verde crómio, amarelo de bário, vermelhão e carvão animal e outra por gama guta e vermelhão.

CABRAL, João M.; RIBEIRO, Isabel; CRUZ, António João – *Características técnicas da pintura de Silva Porto*. In *Silva Porto 1850 – 1893, Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte*. Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993, pp. 495-514.

Ficha de obra 9

1. Identificação

Título: Um Trecho do Rio Vizela	
Autor: João Marques da Silva Oliveira (1853 – 1927)	
Datação: 1886	
Dimensões: 41 x 60 cm	
Técnica: óleo sobre madeira	
N.º de inventário: 392 Pin	
Fig. 139.	
Assinatura / marcas: assinada e datada no canto inferior direito: “Marques d’Oliveira 1886”; no reverso: “MNSR 392” e etiqueta “D4” e “ (?) da colecção de (?) Meireles Rodrigues J. ^{OR} .	
Proveniência / incorporação: legado José Meireles Rodrigues Júnior em 1930	
Descrição Representação de paisagem fluvial em que a transparência das águas contrasta com a densidade da vegetação que ocupa as margens. Ao centro, junto à margem do rio, num pequeno barco está uma figura feminina, sentada e vista de perfil. O lenço vermelho que traz na cabeça e que se reflecte no rio, pontua com cor a composição marcada pelos verdes da vegetação e os azuis da água e do céu.	
Bibliografia <i>Museu Nacional de Soares dos Reis: pintura portuguesa, 1850 -1950.</i> Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1996, pp. 104-105. <i>Pintores da Escola do Porto, séc. XIX e XX nas colecções do Museu Nacional de Soares dos Reis.</i> Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.	
Observações Há no MNSR uma outra versão desta pintura, com o n.º de inventário 1157 Pin, designada “Um trecho de rio”, óleo sobre madeira, com as dimensões de 32,8 x 46 cm, assinada e datada de 1889.	

2. Exposições

2.1. Local de exposição: Exposição permanente. Pintura e escultura do século XIX.



Fig. 140. A obra no contexto expositivo (2008).



Fig. 141. Planta de localização da obra.

2.3. Exposições anteriores

Pintores da Escola do Porto Séc. XIX-XX nas colecções do MNSR. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, n.º 16

Paisagistas da Escola do Porto: Colecções do Museu. Porto, MNSR, 1983, n.º 10

Os Naturalistas Portugueses. Macau, Galeria do Leal Senado. 1986, n.º 10

3. Intervenções de conservação e restauro

Não foi encontrada documentação, nem indícios na pintura, que testemunhem a ocorrência de intervenções de conservação e restauro.

4. Estado de conservação

Suporte

- bom.

Camada de preparação

- boa aderência.

Camada pictórica

- fissura no lado superior ao centro provocada por um nó da madeira;
- estalados prematuros;
- sujidade muito ligeira, depositada nos interstícios da pincelada.



Fig. 142. Pormenor do nó da madeira, pelo reverso.



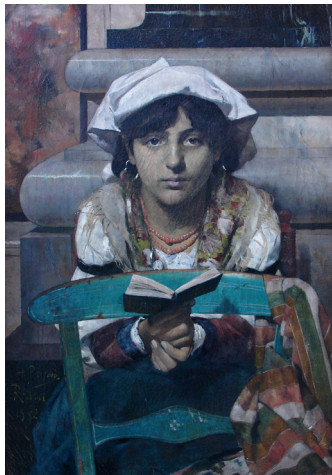
Fig. 143. Fissura na camada pictórica provocada pelo nó da madeira.



Figs. 144 e 145. Pormenores dos estalados que cobrem a superfície pictórica.

Ficha de obra 10

1. Identificação

Título: Cecília	
Autor: Henrique César de Araújo Pousão (1859 – 1884)	
Datação: 1882	
Dimensões: 82,3 x 57,2 cm	
Técnica: óleo sobre tela	
N.º de inventário: 106 Pin	
Fig. 146.	

Assinatura / marcas: assinada e datada no canto inferior esquerdo: “H. Pousão Roma / 1882”; no reverso: “MNSR 31 – 106”; etiqueta da exposição “Arte Portuguesa Pintura e Escultura do Naturalismo aos nossos dias”, Bruxelas/Paris/Madrid, 1967-1968”.
Proveniência / incorporação: oferta do pai do artista à Academia Portuense de Belas Artes
Descrição Figura feminina de tez morena, ajoelhada, segura nas mãos juntas um missal por entre as travessas da cadeira à sua frente, enquanto fixa o olhar no espectador. Está representada com traje regional italiano: lenço branco na cabeça, xaile com motivos florais sobre o vestido branco e enfeitada com brincos de ouro e colar de contas vermelhas. O fundo é constituído por um cunhal de igreja, em mármore que assinala a arquitectura do espaço.
Bibliografia <i>Arte Portuguesa do século XIX</i> . Lisboa: IPPC, Palácio da Ajuda, 1988, p. 243. <i>Cecília</i> Arte Portuguesa, n.º 6, Junho de 1882. <i>Museu Nacional de Soares dos Reis – Catálogo Provisório</i> , Porto, 1936, p. 54. <i>Museu Nacional de Soares dos Reis: pintura portuguesa, 1850 -1950</i> . Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1996, pp. 158-159 <i>Pintores da Escola do Porto, séc. XIX e XX nas coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis</i> . Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. RODRIGUES, António – Henrique Pousão. Lisboa: Edições Inapa, 1998, pp.42-43. <i>Henrique Pousão no Primeiro Centenário da sua Morte (1884 – 1984)</i> . Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1984.

2. Exposições

2.1. Local de exposição: Exposição permanente. Pintura e escultura do século XIX.



Fig. 147. A obra no contexto expositivo (2008).

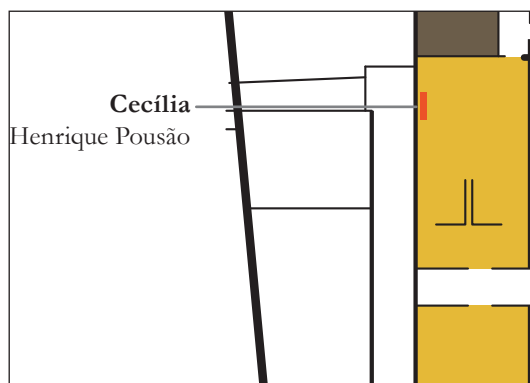


Fig. 148. Planta de localização da obra.

2.2. Exposições anteriores

Salon. Paris, 1882, n.º 2101

Grande Certamen d'Arte. Porto, Palácio de Cristal, 1917, n.º 28

Pintores Alentejanos. Vila Viçosa, 1946, n.º 27

Henrique Pousão. Évora, 1946, n.º 18

Henrique Pousão. Lisboa, 1946, n.º 18

Peinture e Sculpture Portugais du Naturalisme à nous jours. Bruxelas/Paris/Madrid, 1967-68, n.º 12

Pintores da Escola do Porto Séc. XIX-XX nas colecções do MNSR. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, n.º 41

Henrique Pousão no Primeiro Centenário da sua Morte (1884-1984). Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, n.º 200

Henrique Pousão no Primeiro Centenário da sua Morte (1884-1984). MNSR, 1984, n.º 200

Henrique Pousão no Primeiro Centenário da sua Morte (1884-1984). Paço Ducal Vila Viçosa, 1984, n.º 200

Os Naturalistas Portugueses. Macau, Galeria do Leal Senado, 1986, n.º 28

Soleil et Ombres: L' Art Portugais du XIX siècle. Paris, MPP, 1987/88, n.º 223

Arte Portuguesa do século XIX. Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda. 1988, n.º 210

Esplendores de Portugal: Vinte Séculos de Arte 1450-1950. Japão, Tóquio Fudji Art Museum, 1999

3. Intervenções de conservação e restauro

Local: Instituto José de Figueiredo

Datas: 15/02/1984 (data de entrada)

N.º de restauro: 22/84

N.º de guia: 22

3.1. Estado de conservação antes do tratamento

Suporte

- tela rígida e sem elasticidade;
- tela fragilizada, manchada e com orifícios;
- grade muito atacada por insectos xilófagos, cavilhas estragadas ou partidas e falta de cavilhas.

Camada pictórica

- fraca aderência: muito estalada e em desagregação;
- lacunas pontuais;
- estalado de envelhecimento profundo, no limite na zona da grade.

Camada de protecção

- verniz amarelecido
- sujidade acumulada: sujidade; poeiras.



Fig. 149. Aspecto da pintura antes do tratamento.
Fotografia 237/1984, IMC.



Fig. 150. Fotografia sob luz rasante que põe em evidência o estado de conservação da pintura.
Fotografia 245/1984, IMC.

3.2. Tratamento realizado

- fixação da camada pictórica;
- limpeza do reverso da tela;
- planificação do suporte;
- consolidação: preenchimento de lacunas de suporte; reentelagem;
- limpeza da camada pictórica (white spirit + isocotano + álcool);
- colocação da tela na grade;
- preenchimento (massa de caulino + totin) e nivelamento de lacunas;
- reintegração pictórica (tinta de óleo diluída em verniz de retoque);
- aplicação de camada de protecção (verniz de retoque).



Fig. 151. Aspecto da pintura após o tratamento.
Fotografia 243/1984, IMC.

3.3. Outras intervenções anteriores

A pintura apresentava antes do tratamento de 1984 um pequeno remendo no reverso e uma lacuna preenchida e reintegrada no cimo, ao centro.

Não encontrámos documentação que identifique esta intervenção.

4. Estado de conservação

Suporte

- bom.

Camada de preparação

- boa aderência.

Camada pictórica

- pequenas lacunas no canto inferior direito e pequena lacuna na mão;
- estalados prematuros e de envelhecimento;
- pontos de excremento de insecto (?) no rosto.



Fig. 152. Aspecto do reverso da obra.

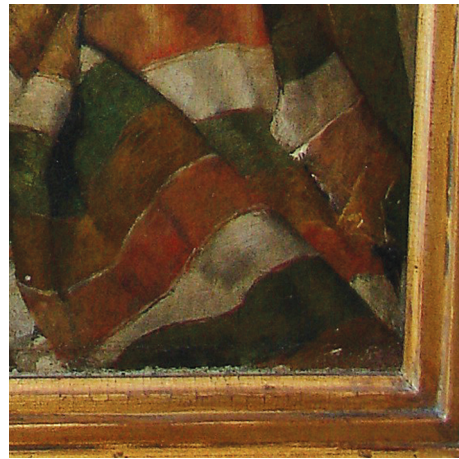


Fig. 153. Pormenor das pequenas lacunas e do desgaste da camada pictórica nas extremidades da obra.



Fig. 154. Aspecto onde é visível a textura da superfície pictórica.

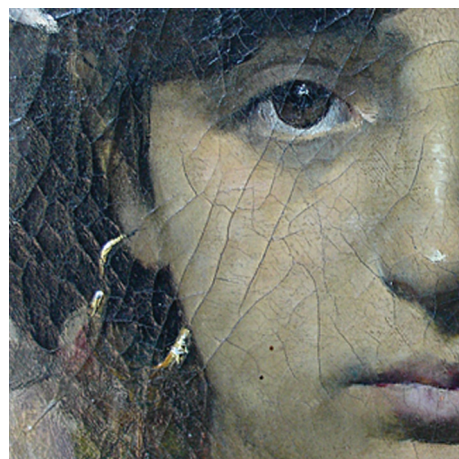


Fig. 155. Pormenor dos estalados bastante acentuados no rosto.

5. Dados Técnicos

Suporte

A pintura sobre tela não corresponde a nenhum tamanho uniformizado. Também não é visível nenhum carimbo de fornecedor, sendo difícil, por isso estabelecer se a tela foi adquirida já preparada, ou preparada pelo pintor.

Camada de preparação

Camada de preparação branca, aglutinada com óleo secativo: óleo de linho.

Foram identificados branco de bário e carbonato de cálcio na camada de preparação, o que pode sugerir que Pousão, não preparava as suas telas, e que as comprava já preparadas. As camadas de preparação usadas no séc. XIX, eram normalmente muito espessas, com uma significativa quantidade de pigmento branco. Ao adicionarem branco de bário ou carbonato de cálcio à camada de preparação, os fabricantes pretendiam produzir uma preparação branca mais barata, mantendo as suas principais propriedades.

Camada pictórica

Identificação de pigmentos e outros compostos:

Branco:

- branco bário;
- sulfato de chumbo básico;
- carbonato de cálcio;
- carbonato de chumbo;
- sulfato de chumbo.

Amarelo:

- amarelo de crómio;
- geotita;
- amarelo de Nápoles.

Laranja:

- laranja de crómio.

Vermelho:

- cochinilha;
- óxido de ferro;
- cinábrio.

Azul:

- azul cobalto;
- azul da Prússia;
- azul ultramarino.

Verde:

- celadonite;
- viridian.

Preto

- grafite

Aglutinante:

- óleo secativo (que amarelece menos) nas áreas mais claras e óleo de linho nas zonas mais escuras.

Técnica:

Pousão começava por delinear a maior parte dos elementos da composição com uma linha preta que pode ser facilmente vista na superfície da pintura.

As camadas pictóricas eram executadas de forma muito diversa na mesma pintura. Algumas eram colocadas depois das anteriores estavam secas (nas áreas maiores e na arquitectura), outras eram sobrepostas ainda molhadas.

Nas pinturas que têm a figura humana como tema da representação (como é o caso de Cecília), Pousão desenvolveu uma pincelada “invisível”, conferindo à pintura um aspecto quase fotográfico, principalmente nas zonas do rosto e da arquitectura. Na pintura de paisagem aparecem tanto pinceladas delicadas como áreas bastante texturadas.



Fig. 156. Pormenor onde é visível a linha preta (grafite) com que Pousão delimita os contornos dos elementos da composição.

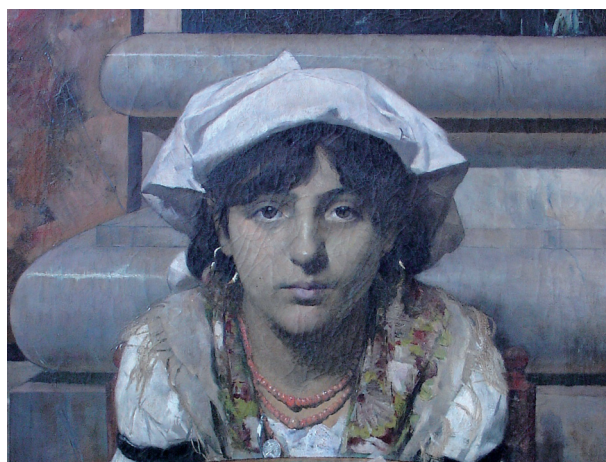


Fig. 157. Nesta pintura, o artista desenvolveu uma pincelada pouco marcada, “invisível” principalmente no rosto da rapariga e na zonas da pedra do cunhal da igreja.

CORREIA, Andreia M. [et al.] – *Characterization of Pousão pigments and extenders by micro-x-ray diffractometry and infrared and Raman microspectroscopy*. *Analytical Chemistry*. Washington: American Chemical Society, vol. 80, 5, 2008, pp. 1482-1492.

CORREIA, Andreia M. [et al.] – *Pigment study by Raman microscopy of 23 paintings by the Portuguese artist Henrique Pousão (1859-1884)*. *Journal of Raman Spectroscopy*. 38, 2007, pp. 1390-1405.

Anexo 11

Entrevista

Reprodução da entrevista com Maria João Vasconcelos, directora do MNSR, em Fevereiro e Março de 2009. Consta de 15 perguntas respondidas por escrito com a colaboração da Conservadora Elisa Soares.

Existe um orçamento definido para os tratamentos de conservação e restauro? Se não, como são financiadas essas intervenções? Esse orçamento alguma vez terá existido? Quais os montantes e se foram ou não executados?

Não existe um orçamento definido para os tratamentos de conservação e restauro. Todos os anos se faz um plano de intervenção com indicação de prioridades para as intervenções. Estas podem ser determinadas por programações internas ou externas, ou ainda pela urgência da intervenção. Com base nesse plano, estabelece-se uma dotação orçamental que pode corresponder ou não à totalidade das necessidades apresentadas.

Quando se trata de programações com orçamentos próprios, estes trabalhos são pagos pelo respectivo orçamento.

Onde são realizadas as intervenções de conservação e restauro (IMC, aquisição de serviços, técnicos contratados pelo Museu)?

No DCR/ IMC (ex IPCR; IJF) e em regime de aquisição de serviços, em ateliers creditados pelo DCR/ IMC.

Quais os objectivos e motivações para a realização de intervenções de conservação e restauro (estado de conservação das peças, situações de empréstimo, realização de exposições temporárias, outros)? No caso de se verificarem as várias hipóteses será que as pode hierarquizar?

Os objectivos e as motivações para a realização de intervenções são ditados por circunstâncias que se alteram permanentemente.

Hierarquizando as prioridades:

- estado de conservação das peças: a necessidade de travar um processo de degradação que pode resultar em perdas mais ou menos graves. Esta opção deveria ser o objectivo principal para todo o acervo;

- obras seleccionadas para novas apresentações ao público, quer sejam para a renovação da exposição permanente, quer sejam para exposições temporárias, dentro ou fora do Museu;

- outra motivação será o estudo da pintura. Há muitas situações em que seria muito válido, para o estudo e análise das pinturas, o apoio do conservador-restaurador. Isto acontece pontualmente – estudo das pinturas de Silva Porto, de Henrique Pousão e de Artur Loureiro (agora em curso), em contexto de exposições temporárias.

Existe alguma política de conservação e restauro, através de documentos que explicitem a posição do Museu em relação às intervenções, nomeadamente sobre os seus princípios orientadores?

A Lei portuguesa (Lei quadro dos Museus Portugueses) refere apenas a necessidade de um plano de conservação preventiva que tem sido realizado na generalidade dos Museus. Quanto aos planos de conservação curativa, que explicitem a posição dos museus em relação ao restauro das obras, com a especificação dos níveis de qualidade pretendidos, bem como as directivas sobre a reversibilidade da intervenção e a compatibilidade dos produtos utilizados, só em situações muito esporádicas têm sido efectuados.

O único documento elaborado, embora ainda não implementado, é relativo a “normas para conservação preventiva”. Como foi já referido, anualmente faz-se um plano de intervenções que se integra no plano de actividades e que fica dependente da afectação de verbas.

Como são definidos os critérios e prioridades das intervenções? Quem define?

A selecção de obras apresentadas para restauro cobre os objectivos e motivações já descritos.

Quem faz o levantamento das necessidades é, principalmente, o técnico responsável pela colecção. Fará chegar à Direcção do Museu o elenco das obras acompanhado da respectiva justificação. A Direcção terá em conta as necessidades de todas as colecções e, em função dos meios disponíveis, definirá as prioridades.

Que avaliação faz dos resultados das intervenções de conservação e restauro que têm sido desenvolvidas nas obras do Museu, em particular da colecção de pintura do século XIX e das obras seleccionadas para este estudo?

A maior parte destas obras foi intervencionada para etapas definidas: exposição sobre Henrique Pousão em 1984, exposição sobre Silva Porto em 1993, abertura das Galerias de Pintura do século XIX-XX, em 1996 (todas estas intervenções foram realizadas no IJF) e o restauro do *Mártir Cristão*, que apresentava muita fragilidade na aderência da camada cromática ao suporte e, mais recentemente, o *Retrato de Raczyński* (adjudicação a ateliers).

A prática da elaboração de relatórios de intervenção com pormenorizada descrição dos métodos e materiais aplicados, acompanhada de alargada reportagem fotográfica das várias etapas do restauro, é bastante recente e só se tornou um procedimento regular a partir do momento em que se passaram a fazer aquisições de serviços a *ateliers* privados. A ausência destes relatórios não permite fazer uma avaliação comparativa objectiva. Em relação a algumas obras em particular (a *Cecília* de H. Pousão, nomeadamente), temos reservas quanto à aparência do craquelé acentuado e bastante aberto que a obra apresenta. Temos consciência que esta situação pode decorrer de uma intervenção de restauro mais radical.

**Prevê-se a criação de um laboratório de conservação e restauro no Museu?
Qual a importância que teria no âmbito das gestão das colecções e da comunicação com o público?**

Existe essa vontade pela extrema necessidade de fazer um trabalho continuado de conservação e restauro das obras. Já foram tomadas algumas iniciativas nesse sentido.

A importância da existência de uma oficina de restauro no Museu é, digamos, vital. Uma parte do acervo está em estado deficiente de conservação: deveria ser acompanhado antes que os processos de degradação evoluam e levem a perdas irreparáveis.

Ter as obras em bom estado de conservação alarga as possibilidades de comunicação com o público: criação de novas apresentações temporárias (alternância da permanente), melhor leitura das obras para o público especialista ou para alunos a desenvolver trabalhos académicos sobre temas ou artistas. Tem havido um crescente interesse de públicos diversos, pelas áreas reservadas do Museu. Não são só os cursos de mestrado e pós-graduação em museologia ou conservação e restauro que solicitam visitas às Reservas. O público em geral adere a esta possibilidade de observar “o lado de lá” das salas de exposição. A existência de uma oficina de restauro alargaria este interesse crescente do público.

Qual a avaliação genérica que faz do estado de conservação do acervo, nomeadamente da colecção de pintura do século XIX e das obras seleccionadas para este estudo?

No acervo de Pintura existe um número considerável de obras em estado de conservação deficiente, com graus de degradação diversos. As suas condições de conservação não possibilitam a apresentação pública.

A situação da pintura do século XIX é mais favorável – ela constitui uma das identidades deste Museu, reconhecida a nível nacional. Uma parte importante destas obras está exposta em permanência o que obriga a uma manutenção e vigilância mais frequente. Não raras vezes, o público chama a atenção dos vigilantes para situações que lhes parecem indiciar degradação das obras.

Como encara as pequenas alterações das pinturas, nomeadamente o amarelecimento dos vernizes e os estalados que cobrem as superfícies de várias pinturas na colecção do Museu?

Como um fenómeno comum de envelhecimento dos materiais. Todas estas alterações têm uma explicação sendo que algumas são inevitáveis e outras poderiam ser retardadas – se tivéssemos melhores e mais estáveis condições ambientais (temperatura e humidade relativa), se tivéssemos o ar interior com menos poluição e melhores condições de iluminação.

Acha que o pessoal do Museu tem diferentes perspectivas sobre os estado de alteração das obras? Pode concretizar, com exemplos?

Há uma consciência generalizada, por exemplo, das deficientes condições ambientais, quer ao nível da qualidade do ar – poluição, quer ao nível da climatização – há equipamentos e sistemas de climatização diferentes instalados em áreas de exposição que correspondem a diferentes fases das obras de remodelação do edifício.

Isto resulta em chamadas de atenção para situações pontuais (por exemplo, os vigilantes, muitas vezes alertados pelo público, procuram os técnicos para transmitir o que lhes foi dito sobre uma peça – foi acontecendo isto com o *Retrato de Raczyński* cujo destacamento e perda da camada cromática chamava muito a atenção.

Estas avaliações são baseadas em senso comum e experiência – nenhum técnico do Museu N. S. Reis tem formação nesta área.

Quem são os públicos do MNSR? Existe algum estudo passado ou mais recente?

Quem trabalha nos Museus tem sempre “impressões” sobre quem são os públicos com quem lida e, por vezes há a tentação de basear nas nossas impressões as opiniões sobre as necessidades de adequar a realidade do museu às necessidades do público.

No caso deste Museu houve ao longo do tempo alguns inquéritos pontuais que foram dando elementos sobre os públicos.

Desde finais de 2006, altura em que aqui comecei a trabalhar, fizemos algumas experiências que, a partir da Exposição “Rituais de Inverno com Máscaras” apresentada no início de 2008, foram acompanhadas e posteriormente orientadas pela Professora Helena Santos e Professor Varejão da Faculdade de Economia da UP.

Estes estudos incidiram em segmentos escolhidos de visitantes das exposições temporárias e do museu. Estão em fase de análise os resultados de duas exposições temporárias e dos visitantes estrangeiros no Verão de 2008. Está em curso o inquérito na Exposição “Fábrica de louça de Miragaia”, no qual se avança com um módulo extra para as pessoas que habitam as freguesias do centro da cidade (uma das quais é Miragaia, onde se situava a fábrica).

Com base naquilo que posso já avançar do conhecimento dos resultados destes inquéritos e nas minhas “impressões” pessoais, com todas as reservas que isso merece, penso poder dizer que o público do Museu é em grande parte, local, com uma participação crescente nas actividades que se programam com regularidade, nomeadamente as visitas guiadas de Domingo de manhã, onde se encontram já “habitués”.

Do público de fora, um dos resultados do inquérito realizado no Verão diz-nos que se trata de investigadores, professores, estudantes, e quadros superiores que aqui vêm por sua iniciativa. Turistas em viagens organizadas são muito poucos.

Estamos a trabalhar sobre o público escolar, em colaboração com uma aluna de um Mestrado e a mesma orientação da Fac. de Economia. Teremos dados dentro de algum tempo.

Qual a importância que é dada ao papel do público na realização das intervenções de conservação e restauro? Acha que se restaura sobretudo pelo respeito pela obra ou pelo respeito pelo público?

Acho que a motivação para o restauro parte, sem dúvida, do “respeito” pela obra, embora possa ser justificado circunstancialmente pela necessidade da sua apresentação pública. Nesse caso, será determinante a consciência de não ser admissível apresentar ao público uma obra em más condições de conservação.

As intervenções realizadas nas obras em estudo atenuaram ou eliminaram alguns sinais da passagem do tempo sobre a matéria. Acha que o público teria dificuldades em interpretar as pinturas cobertas por vernizes amarelados ou pequenas lacunas?

Acho que depende da dimensão e expressão das lacunas ou dos vernizes amarelados. De qualquer forma penso que, em alguns casos, serão factores que intervêm negativamente na observação, senão na interpretação das obras. Não tenho elementos que me permitam pronunciar sobre estas em concreto.

Acha que a materialidade das obras em particular as causas e os efeitos do seu estado de conservação poderiam ser integrados, de alguma forma, nos discursos comunicativos do Museu?

Acho que sim e estou a preparar, por sugestão e com a colaboração da Dr^a Isabel Raposo de Magalhães, Subdirectora do IMC, Responsável pela área da Conservação e Restauro, a aplicação de alguns conceitos ensaiados num programa em França, “*Ensemble veillons sur notre Patrimoine*”, com a inclusão de legendas acerca das questões de conservação das próprias obras ou mais genéricas.

Qual a sua posição em relação à questão do Museu enquanto pólo de formação especializada em conservação e restauro e investigação técnica e material das obras?

A resposta a esta questão depende claramente do Museu a que nos referimos. No caso do Museu Soares dos Reis, temos que ter em conta quer os factores decorrentes das características internas, como a diversidade das colecções quer a posição do museu na relação com o tecido museológico no panorama regional.

De qualquer forma o princípio inquestionável de que é nossa função promover o conhecimento das obras que nos estão entregues, implica a necessidade de pessoas e equipamentos para o realizar.

Em relação às colecções que mais peso têm no conjunto, considerando agora a pintura, é nossa intenção equipar uma oficina no Museu de forma que seja possível, com a presença de um Técnico Superior de Conservação e Restauro, e com a colaboração externa, tratar da colecção do Museu e apoiar a formação de novos técnicos.

Anexo 12
Sugestões para explorar o museu
de forma pessoal e imaginativa

SUGESTÕES PARA EXPLORAR O MUSEU DE FORMA PESSOAL E IMAGINATIVA

Quando olhamos uma obra de arte, estabelecemos um diálogo silencioso entre nós e a obra. Nós trazemos a nossa imaginação, a nossa vivência para esta experiência, e quanto mais e mais olhamos, mais a obra se revela. A partir deste olhar mais demorado, podemos conversar, encontrar palavras para descrever e analisar o que vemos e sentimos. Este desafio - **descobrir com o nosso próprio olhar** - leva-nos a progredir dum olhar passivo para uma observação activa.

- Não pretenda ver o museu todo de uma vez. **Foque** a sua atenção num pequeno número de obras.
- Se sente que tem poucos conhecimentos sobre história de arte, não deixe que isso o impeça de ver e conversar acerca das obras. Um **olhar fresco** e despido de pré-conceitos é sempre o ponto de partida para uma abordagem pessoal e crítica da obra.
- Na interpretação da obra **não há certos nem errados**, a questão é explorar as peças de uma forma pessoal. O conhecimento e compreensão sobre arte crescerão com futuras visitas e leituras.
- Saiba parar a tempo a visita. Não deixe que um excesso de imagens o esgotem.

FRENTE A UMA PEÇA...

Resista à tentação de ler a tabela e comece por ver a obra, analisando os diferentes elementos plásticos que a compõem:

- **cor** - quente ou fria; com contrastes fortes ou suaves...
pincelada - evidente ou não; curta, alongada, variada na direcção e ritmo...
- **linha** - contínua, interrompida, movimentada...
- **formas** - angulosas, arredondadas, leves, densas...

- **composição** - o modo como estão distribuídos os diferentes elementos que constituem a obra: cor, forma, luz...
- **luz** - como é a luz ambiental? Que horas serão? Que estação do ano?
- **espaço** - como é que o artista nos dá a sensação de relevo e profundidade? Que tratamento é que o artista deu aos diferentes planos da obra, desde o mais próximo até ao mais afastado de nós?

Olhe para a obra de **diferentes ângulos e distâncias**. Que diferenças encontra quando a vê de perto ou de longe? Por exemplo, como vê a pincelada quando se aproxima ou afasta da obra?

Ao observar uma pintura, **imagine-se a entrar** dentro do espaço do quadro...que sons, que texturas, que aromas, que sensações visuais e emotivas experimenta?

Imagine um título para a obra. Compare-o com o que está na tabela.

Ao observar uma escultura **ande à sua volta** e explore-a de diversos ângulos. Repare no modo como a forma dos cheios e vazios se modifica.

Diante de um retrato pintado ou esculpido tente descobrir a personalidade do retratado. Imagine-se a dialogar com ele.

Ao longo da visita pode sentir necessidade de pequenas pausas. Um esboço rápido ou uma pequena frase podem ser meios úteis de ajudar a explorar a peça e a **interiorizá-la**.

No fim da visita...**qual foi a imagem que lhe ficou mais presente?**

MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS - SERVIÇO DE EDUCAÇÃO

Anexo 13
Código de Ética Profissional
do Conservador-Restaurador
(E.C.C.O)

ECCO European Confederation of Conservator-restorers' Organizations – Código de Ética Profissional do Conservador-Restaurador

Directrizes Profissionais da E.C.C.O.

(I)A Profissão

Realizado pela “European Confederation of Conservator-Restors’ Organization” (ECCO) e adoptado em Assembleia Geral (Bruxelas, 11 de Junho de 1993)

Introdução

Os objectos a que a sociedade atribui um particular valor artístico, histórico, documental, estético, científico, espiritual ou religioso, são normalmente designados por “bens culturais”. Os bens culturais constituem uma herança material e cultural a ser perpetuada para as gerações vindouras.

Uma vez que a sociedade atribui ao Conservador-restaurador o cuidado destes bens, é dele não só a responsabilidade para com estes bens, como também para com o proprietário ou responsável legal, o autor ou criador, o público e a posteridade. Estas premissas têm como objectivo a salvaguarda dos bens culturais, indiferentemente do seu proprietário, datação, estado de conservação ou valor.

I. O papel do Conservador-restaurador

O papel fundamental do Conservador-restaurador é a preservação dos bens culturais para benefício da nossa geração e das gerações futuras.

O Conservador-restaurador contribui para o entendimento dos bens culturais relacionados com o seu significado histórico e estético e com a sua integridade física.

O Conservador-restaurador é o responsável e é quem realiza o diagnóstico, os tratamentos de conservação e restauro dos bens culturais, e a documentação de todos os procedimentos.

Exame / Diagnóstico consiste na determinação da composição e estado de conservação do bem cultural; identificação, natureza e extensão das alterações; avaliação das causas de deterioração; determinação do tipo e extensão do tratamento necessário. Inclui o estudo da documentação relevante.

Conservação Preventiva consiste na acção indirecta para retardar deteriorações e prevenir danos, através da criação de condições óptimas para a prevenção dos bens culturais, desde que compatíveis com a sua utilização social. A Conservação Preventiva abarca a correcta utilização e manuseamento, transporte, acondicionamento e exposição.

Conservação Curativa consiste essencialmente na acção directa aplicada sobre os bens culturais, com o objectivo de retardar futuras deteriorações.

Restauro consiste na acção directa sobre os bens culturais danificados ou deteriorados, com o intuito de facilitar a sua compreensão, respeitando dentro dos limites possíveis, o seu aspecto estético, histórico e integridade física.

É ainda da competência do Conservador-restaurador:

- desenvolver programas de inspecção e acções de conservação e restauro;
- emitir pareceres técnicos e dar assistência técnica para a conservação e restauro dos bens culturais;
- elaborar relatórios técnicos dos bens culturais, excluindo qualquer juízo de valor sobre o seu valor no mercado;
- realizar estudos de investigação sobre a conservação e restauro;
- desenvolver programas educacionais e leccionar conservação e restauro;
- divulgar a informação obtida através do exame, tratamento ou investigação;
- promover um entendimento mais profundo da conservação e restauro.

II. Diferenciação de outros profissionais

O Conservador-restaurador não é nem um artista, nem um artesão. Enquanto que o artista ou artesão estão envolvidos na criação de novos objectos ou na manutenção e restauro desses objectos, num sentido funcional, o Conservador-restaurador tem como preocupação a prevenção dos bens culturais.

III. Formação Académica

Para manter os padrões da profissão, o profissional de conservação e restauro deve ter uma formação e ensino com grau universitário ou equivalente.

Directrizes Profissionais da E.C.C.O.

(II) Código de Ética

I. Princípios gerais para a aplicação do código

Artigo 1. O código de Ética diz respeito aos princípios, obrigações e comportamentos que cada Conservador-restaurador, como membro de uma organização aderente à E.C.C.O., deve aplicar na prática da sua profissão.

Artigo 2. A profissão de Conservador-restaurador constitui uma actividade de interesse público e deve ser praticada na observância de todas as leis e acordos pertinentes, tanto a nível nacional como europeu, especialmente no que diz respeito aos bens culturais roubados.

Artigo 3. O Conservador-restaurador executa o seu trabalho directamente nos bens culturais e é pessoalmente responsável perante o proprietário e a sociedade. O Conservador-restaurador tem direito de, em todas as circunstâncias, se recusar a qualquer solicitação que ele entenda estar em contradição com os termos ou espírito deste código.

Artigo 4. O não cumprimento dos princípios, obrigações e proibições do Código, constitui uma prática anti-profissional e conduzirá a um descrédito da profissão.

II. Obrigações relativas aos Bens Culturais

Artigo 5. O Conservador-restaurador deve respeitar o significado estético e histórico e a integridade física dos bens culturais que lhe foram confiados para tratamento.

Artigo 6. O Conservador-restaurador, em colaboração com outros profissionais relacionados com os bens culturais, deve, na actividade de preservação desses bens, ter em consideração a respectiva função social.

Artigo 7. O Conservador-restaurador deve reger-se pelos mais elevados padrões independentemente de qualquer opinião sobre o valor de mercado dos bens culturais. Embora possam existir circunstâncias que limitem a extensão da acção de um Conservador-restaurador, o respeito pelo Código nunca deve ser comprometido.

Artigo 8. Antes de intervir em quaisquer bens culturais o Conservador-restaurador deve ter em consideração todos os aspectos relativos à conservação preventiva e deverá cingir-se apenas ao tratamento necessário.

Artigo 9. O Conservador-restaurador deve optar por usar produtos, materiais, e procedimentos que de acordo com o actual nível do conhecimento, não danifiquem os bens culturais, o meio ambiente ou as pessoas. A forma de utilização e os materiais aplicados não devem interferir sempre que possível, com futuros diagnósticos, tratamentos ou análises. Devem também ser compatíveis com os materiais constituintes dos bens culturais e, tanto quanto possível, fácil e completamente reversíveis.

Artigo 10. A documentação de um bem cultural deve incluir registos do exame, intervenções de conservação e restauro e outras informações consideradas relevantes. Esta documentação torna-se parte integrante do objecto cultural e deve estar disponível para consulta.

Artigo 11. O Conservador-restaurador apenas deve realizar o trabalho se tiver competência para o fazer. O Conservador-restaurador não deve começar ou continuar um tratamento que não seja do melhor interesse para o bem cultural.

Artigo 12. O Conservador-restaurador deve empenhar-se no enriquecimento dos seus conhecimentos e capacidades, com o objectivo de melhorar a qualidade do seu trabalho a nível profissional.

Artigo 13. Sempre que se mostre necessário ou pertinente, o Conservador-restaurador deve consultar historiadores de arte ou especialistas em análises científicas, e deve participar conjuntamente numa troca ampla de informação.

Artigo 14. Em qualquer situação de emergência em que um bem cultural esteja em perigo iminente, o Conservador-restaurador, qualquer que seja a sua área de especialização deve dar toda a assistência possível.

Artigo 15. O Conservador-restaurador nunca deve remover materiais dos bens culturais, a não ser que seja estritamente indispensável para a sua prevenção, ou que interfira com o seu valor histórico ou estético. Os materiais removidos devem ser conservados, sempre que possível, e o procedimento devidamente documentado.

Artigo 16. Sempre que a utilização de um bem cultural seja incompatível com a sua preservação, o Conservador-restaurador deve discutir com o proprietário ou seu responsável legal a forma de executar uma reprodução de forma a não danificar o original.

III. Obrigações para com o proprietário ou responsável legal

Artigo 17. O Conservador-restaurador deve informar o proprietário sobre toda e qualquer acção solicitada, e especificar os meios adequados para a sua manutenção futura.

Artigo 18. O Conservador-restaurador é obrigado a manter confidencialidade profissional. Sempre que queira fazer referência a um bem cultural, deve obter o consentimento do proprietário ou responsável legal.

IV. Obrigações para com os colegas e a profissão

Artigo 19. O Conservador-restaurador deve manter um espírito de respeito pela integridade e dignidade dos colegas e da profissão.

Artigo 20. O Conservador-restaurador deve, dentro dos limites do seu conhecimento, competência, tempo e meios técnicos, participar na formação de estagiários e assistentes. O Conservador-restaurador é responsável pela supervisão do trabalho realizado pelos assistentes e estagiários e tem a responsabilidade última sobre o trabalho realizado sob a sua supervisão.

Artigo 21. O Conservador-restaurador deve contribuir para o desenvolvimento da profissão, através da partilha de experiência e informação.

Artigo 22. O Conservador-restaurador deve empenhar-se para promover um entendimento profundo da profissão e uma ampla consciência da conservação e restauro entre os outros profissionais e o público.

Artigo 23. Os registos relativos à conservação e restauro pelos quais o Conservador-restaurador é responsável são sua propriedade intelectual (assunto relativo aos termos do contrato de trabalho).

Artigo 24. O envolvimento com o comércio cultural de bens culturais não é compatível com as actividades do Conservador-restaurador.

Artigo 25. O Conservador-restaurador só deve publicitar o seu trabalho com recurso a meios adequados e informativos.

A Confederação Europeia das organizações de Conservadores-restauradores (E.C.C.O.) preparou estas Directrizes profissionais baseadas no estudo de documentos de organizações nacionais e internacionais ligadas ou não à conservação. “Conservador-restaurador: uma definição da profissão (ICOM-CC, Copenhague 1984) foi o 1.º documento adoptado pela ECCO.