

Imagens em transformação: os painéis da igreja de Santa Maria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial

Changing images: the panels of Saint Mary church, at Tavira, founded at the chapel of Saint Peter, and the problems raised by its restoration and scientific study

António João Cruz

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

Resumo

Quatro pinturas do século XVI, agrupadas em dois dípticos, foram encontradas em 1949 numa igreja em Tavira. A partir de então desenrola-se um complexo processo, aqui reconstituído, que leva à detecção de outras pinturas subjacentes e à realização de sondagens que, numa das obras, envolvem a remoção de um terço da pintura visível. Em 1961 é decidido o levantamento integral das pinturas do século XVI de forma a ficarem visíveis as pinturas mais antigas, do século XV. Não obstante as recomendações da literatura disponível na época, a situação não parece ter sido cuidadosamente discutida, tendo sido profundamente condicionada pela ideologia do Estado Novo. No entanto, por razões desconhecidas, esse levantamento só vem a ser efectuado em duas pinturas enquanto nas outras duas são mantidas as imagens do século XVI e são refeitas as áreas destruídas pelas sondagens. Desta forma, o conjunto e a unidade que este apresentava foram desfeitos pela intervenção de restauro, concluída cerca de 1964. Entretanto, as pinturas são radiografadas em três ocasiões (1950, 1955-1960 e 1995), mas, ao contrário do esperado, são obtidas diferentes informações de cada vez. Duas análises da madeira do suporte (cerca de 1961 e 1995) conduzem também a diferentes resultados. Portanto, trata-se de um caso que também põe em evidência algumas limitações dos estudos laboratoriais das obras de arte e a necessidade de os resultados serem interpretados com precaução e espírito crítico.

Palavras-chave

Pintura; conservação; restauro; ideologia; estudos laboratoriais; radiografia; Museu Nacional de Arte Antiga.

Abstract

Four paintings of the 16th century, grouped in two diptychs, were found in 1949 in a church at Tavira (Portugal). Since then, a complex process took place, herein reconstituted, that led to the detection of older underlying paintings on all the four panels and to the removal of the paint layers in some areas that, in one of the works, involved the elimination of one third of the visible painting. In 1961, it was determined the integral removal of the 16th century paintings so that the oldest paintings, from the 15th century, would become visible. In spite of the recommendations in the literature available at that time, the situation does not seem to have been carefully discussed and was deeply conditioned by the ideology of the *Estado Novo* dictatorial regime. However, for unknown reasons, the complete removal of the pictorial layers was carried out only in two of the panel paintings, while in the other two the 16th century images were kept and the test areas that had been removed were reconstructed. Consequently, the group and its stylistic unity were destroyed by this intervention, which lasted until about 1964. Meanwhile, radiographs of the paintings were taken at three occasions (1950, 1955-1960 and 1995), but, unlike what was to be expected, the information provided differed each time. Two analyses of the wood support (about 1961 and 1995) also led to differing results. Therefore, this case also puts in evidence some limitations of the scientific studies of works of art and the need for precaution and critical mind in the interpretation of the obtained results.

Keywords

Painting; conservation; restoration; ideology; scientific studies; radiography; Museu Nacional de Arte Antiga.

■ Introdução

Os dois conjuntos de duas pinturas sobre madeira representando *São João* e *São Pedro*, um, e *São Vicente* e *São Brás*, o outro, que actualmente estão na igreja de Santiago, em Tavira (números 9.13 e 9.14 do catálogo de Isabel Macieira [1]), correspondem a quatro pinturas que em meados do século XX sofreram profundíssimas modificações, inclusivamente ao nível da imagem visível. Há cerca de cinquenta anos formavam um conjunto de quatro obras quinhentistas, organizado em dois dípticos, encontrado numa pequena ermida dos arredores de Tavira. Actualmente noutra templo e agrupadas de outra forma, só um dos conjuntos continua a mostrar pintura do século XVI – ainda que parcialmente, já que uma extensão significativa do que se vê efectivamente corresponde a pintura do século XX. O outro conjunto é formado por duas pinturas do século XV, devido à remoção das pinturas mais recentes que se sobrepunham a estas.

Sobre a intervenção de restauro que originou esta transformação já foi dito que representa uma *«epopeia de trabalho [...] que honra os técnicos»* que estiveram envolvidos [2], como igualmente foi afirmado que *«muito se lamenta o critério (?)»* seguido [3]. Sem dúvida, trata-se de um caso que proporciona abundante matéria para reflexão e discussão dos princípios em que se deve fundamentar uma intervenção de conservação e restauro, dos seus limites e das suas consequências. Por outro lado, parece revelarem-se neste processo de restauro algumas condicionantes de natureza ideológica que, atendendo ao facto de o mesmo tipo de abordagem ter sido adoptado em vários outros casos, parece terem condicionado a actividade de conservação e restauro das obras de arte em Portugal especialmente nas décadas de 1950 e 1960.

O interesse deste caso, porém, não se esgota aqui. Sucede que o estudo laboratorial iniciado em 1950, e que se prolongou até meados da década de 1990 ainda que com intermitências, deu origem a uma situação que põe em evidência o facto de qualquer método laboratorial, por mais sofisticado ou simples que seja, ter as suas limitações. Tais limitações manifestam-se claramente a respeito de dois métodos, mas é especialmente interessante o que se passa com a radiografia. É que se trata de um método que não só é utilizado no estudo de pinturas há mais de um século

como continua a ser um dos métodos mais úteis para o esclarecimento de muitas questões e dá origem a documentos – as radiografias – que aparentam ser de mais fácil interpretação do que os outros resultados laboratoriais. Certamente, é o método laboratorial mais conhecido entre os historiadores de arte antiga e aquele que será mais provável ser referenciado por estes. Neste contexto, as significativas limitações encontradas ou, mais correctamente, o expressivo efeito das condições experimentais sobre os resultados obtidos proporciona uma rara oportunidade de se abordar o assunto de uma forma concreta e acessível junto de quem estabelece a equivalência entre estudos laboratoriais de obras de arte e estudos científicos de onde a subjectividade, o erro e a incerteza estão ausentes.

Portanto, há múltiplos assuntos com interesse neste caso dos painéis de Tavira que aqui se apresenta, mas neste estudo pretende-se especialmente contextualizar a intervenção de conservação e restauro e discutir algumas questões suscitadas pelo estudo laboratorial. Obviamente isso só é possível após reconstituição do processo em que as obras estiveram envolvidas, o que se fez através de pesquisa realizada no arquivo do Instituto Português de Conservação e Restauro (processos 872 a 875, 2007 a 2010 e 14/83 a 17/83) e, sobretudo, do Museu Nacional de Arte Antiga (processos mencionados no Apêndice 2). Esta história material recente das obras é apresentada na primeira parte do estudo, complementada pelos dois apêndices que a suportam, e inspira-se no modelo criado por Paul Coremans e colaboradores no clássico *L'Agneau Mystique au Laboratoire*. O estudo aqui apresentado muito deve também, sem dúvida, ao prolongado contacto directo com estas obras e com os resultados laboratoriais mais recentes, o que aconteceu no âmbito do Estudo da Pintura Portuguesa do Século XV, desenvolvido entre 1992 e 1996, coordenado pelo então Instituto José de Figueiredo, actualmente Instituto Português de Conservação e Restauro.

■ As pinturas e a sua história material recente

■ ■ A descoberta das pinturas quinhentistas

No Verão de 1945, José António Pinheiro e Rosa, padre e professor no Algarve, deslocou-se a Tavira com o intuito

de aí recolher informações para o inventário artístico da região que, nas horas vagas de outras ocupações, pretendia organizar. Na visita que fez à ermida de São Pedro, um pequeno e rústico templo quase em ruínas no termo da cidade, observou quatro tábuas, cada uma com cerca de 1,6 m de altura e 0,3 m de largura, de acordo com as medidas na ocasião efectuadas, certamente com

molduras, que, agrupadas formando dois dípticos (Figura 1), representavam *São Vicente*, *São João Baptista*, *São Pedro* e um *Santo Bispo* que, então ou um pouco mais tarde, julgou poder tratar-se de São Brás:

«O díptico do lado do Evangelho representa S. Vicente e S. João Baptista. S. Vicente com rosto de jovem e grande tonsura, está paramentado de ampla dalmática com as borlas verdes.



Fig. 1 Fotografias efectuadas na igreja de S. Pedro [4].

A alva tem um tom esverdeado. Na mão esquerda sustenta uma palma; na direita uma nau com dois corvos. Está junto de um muro, por detrás do qual assomam duas copas de árvores – uma delas parecida a cipreste. O pavimento, de mosaico branco e preto. S. João Baptista apresenta rosto

piadoso, cabelo comprido, barba rala, dividida ao meio. Traja túnica curta deixando as pernas nuas, manto carmesim. A mão direita aponta o que a esquerda sustenta – um livro sobre o qual se vê um cordeiro aguentando o estandarte do “Agnus Dei”. Muro e pavimento como no quadro antecedente» [4].



Fig. 2 Primeiras fotografias realizadas no Museu Nacional de Arte Antiga. Arquivo do IPCR.

O díptico do lado da Epístola, em que surgem representados São Pedro e o Santo Bispo, é constituído por quadros com fundo e pavimento «no género dos anteriores. S. Pedro apresenta fisionomia um pouco dura, em que o artista quis exprimir talvez o reflexo do remorso do santo pela negação do Mestre. Um pouco calvo. Barba e cabelo grisalhos. A túnica, verde-claro, tem botões. Na mão esquerda, uma chave grande e outra pequena. Capa carmesim. O outro santo, a que chamo S. Brás com certa dúvida, tem traje episcopal. [...] O rosto é um pouco gordo. Mitra francesa. Vê-se-lhe a dalmática, muito maior que a casula. Esta tem sebaste [sic] com figuras de santos. Julgo ver: Santa Bárbara, S. Lourenço e Santo André. Luvax vermelhas. Quatro anéis na mão direita e dois na esquerda. Báculo vermelho com crossa dourada. Pendente uma fita com a qual lhe pega. A figura que está aos pés é muito desproporcionada e tem uma minúscula tonsura. Símbolo iconográfico de S. Brás ou antes um doador?» [5].

De acordo com a apreciação feita, as obras «são de artista desconhecido, mas sem dúvida da escola portuguesa do século XVI, podendo talvez situar-se no último quartel» [5].

Embora tenha dado conhecimento destas descobertas à Junta da Província do Algarve, através de relatório elaborado cerca de um ano depois (cf. Apêndice 1), tais pinturas não lhe suscitaram de imediato particular interesse. Sucede, porém, que as incluiu no programa de um périplo de natureza cultural por terras do Algarve realizado em 1949 na companhia do pintor Alberto Sousa. Este «ficou maravilhado» com as obras e aconselhou José António Pinheiro e Rosa a divulgá-las, tendo-lhe fornecido «alguns dados técnicos» [4]. Em consequência, a 14 de Agosto, é publicado um artigo no jornal *Novidades*, de Lisboa, sobre as pinturas encontradas em Tavira, entre as quais as quatro tábuas da ermida de S. Pedro, descritas como quinhentistas [5]. O artigo, republicado nalguns periódicos locais, mereceu a atenção de diversas pessoas, entre as quais João Couto, director do Museu Nacional de Arte Antiga, e, à semelhança do que acontecera umas décadas antes com o *Políptico de São Vicente*, de Nuno Gonçalves, levou à pequena ermida alguns curiosos [4].

Tais painéis, no entanto, «como basta olhar para a sua colocação», «de um e outro lado do retábulo nas chanfraduras que a parede apresenta nesses pontos», «não foram feitos para ali». Além disso, «julgo que a capela é posterior à época dos quadros». Por outro lado, embora

devam «ter sido já retocados em certos pontos», «estão bastante estragados e necessitam de grande restauro»: «além de pingos da tinta com que foram pintadas as molduras, têm descascamentos e alguns buracos que passam o suporte de lado a lado», não obstante se verifique que «o estalado é muito pouco» [5]. São então desenvolvidas diligências no sentido de as pinturas serem examinadas e eventualmente tratadas no Instituto de Restauro a funcionar no Museu Nacional de Arte Antiga, hoje Instituto Português de Conservação e Restauro (cf. Apêndice 2), onde, depois de terem estado numa *Exposição de Arte Sacra de Tavira*, vêm a dar entrada, em Outubro de 1950, no estado que algumas raras fotografias documentam (Figura 2). Neste processo serviu de intermediário o industrial algarvio José Amândio Guerreiro Correia.

■ ■ A descoberta das pinturas quatrocentistas

No museu, ao serem observadas as pinturas, muito provavelmente fazendo uso da luz rasante, foram notados «relevos que» – como mais tarde é descrito por Abel de Moura – «denunciam um desenho não coincidente com o pregueado das vestes das figuras representadas», levando a supor a «existência de uma pintura modificada» [6]. Segundo uma nota manuscrita do mesmo Abel de Moura, existente num dos processos de restauro, no painel de *São Vicente* foram igualmente detectadas algumas manchas vermelhas no vestuário, também mencionadas numa carta de 23 de Dezembro mas que refere observações anteriormente feitas por Fernando Mardel, além de vários verdes na folhagem, que pareciam não corresponder à pintura superficial, mas a uma outra subjacente. Com o objectivo de esclarecer a questão, foram realizadas radiografias das obras ainda em 1950, mas, segundo as palavras de João Couto, «nada revelaram» ou «pouco deram». Dada a evidência obtida através da observação dos painéis, foi decidido, contra o que (não) era visível nos documentos radiográficos, a realização de sondagens através da remoção, nalgumas zonas, das camadas superficiais de pintura (ofício de 29 de Dezembro de 1950) [7].

Do texto publicado em 1956 por Abel de Moura, então responsável pelo laboratório do Museu Nacional de Arte Antiga, depreende-se que antes destas

sondagens tinham sido realizadas outras radiografias que permitiram confirmar a existência das pinturas subjacentes [6]. No entanto, a escassa documentação publicada ou existente em arquivo permite afirmar que não foi assim

que sucedeu, tendo as novas radiografias sido efectuadas somente depois destas primeiras sondagens, ainda que antes de uma 2.ª fase adiante referida. Contudo, não há dúvida de que idealmente, na ausência de outras



Fig. 3 Fotografias apresentadas por João Couto em 1952 (apenas painéis de *São Vicente* e *São Pedro*) e Abel de Moura em 1956, dando conta da primeira fase das sondagens realizadas [6].

condicionantes, as radiografias faziam mais sentido antes de iniciada a intervenção do que depois. Porém, não foi possível apurar se se tratou de lapso, confusão entre as duas fases das sondagens ou consciente intenção de relatar os acontecimentos de acordo com a sua mais lógica sequência.

Por outro lado, antes de se relatar as observações proporcionadas pelas sondagens, deve notar-se que na fotografia do painel de *São Vicente* realizada ainda na ermida de São Pedro, na parte inferior da alva, é visível uma mancha com a forma de rectângulo ligeiramente distorcido, acompanhando o pregueado do tecido, e que parece ser devida a uma sondagem (Figura 1). Porém, além de não haver qualquer referência a essa eventual sondagem na documentação escrita, uma observação mais atenta das fotografias efectuadas posteriormente, pelo contrário, sugere que essa zona de cor escura corresponde a um repinte, embora não seja compreensível a sua razão de ser.

O levantamento das camadas superficiais de pintura foi, pois, iniciado. Nas palavras de João Couto, «*foram inesperadas as revelações*», pois «*sob as imagens, outras estão a aparecer, quatrocentistas e mais sugestivas, de maior tamanho e diversas na indumentária, nos acessórios e fundos de paisagem e arquitectura*» [7]. Estas sondagens foram realizadas nos quatro painéis (Figura 3) e incidiram na zona imediatamente acima ou imediatamente ao lado das cabeças das personagens representadas, onde era visível o céu, a vegetação ou a parte superior do muro, bem como na região dos ladrilhos e, nalguns casos, em certos locais dos panejamentos, em particular junto aos pés. No painel de *São Pedro* também foram feitos levantamentos da pintura quinhentista na zona do peito e abaixo da cintura.

É neste estado que as obras participam numa exposição realizada em 1952 (Figura 4), no Museu Nacional de Arte Antiga, sobre a deterioração e o tratamento de pinturas [8]. Por isso, como os levantamentos não são referidos na já mencionada carta com data do antepenúltimo dia de 1950, a intervenção deverá ter tido lugar entre Janeiro de 1951 e Outubro de 1952, quando se realiza a exposição. No entanto, é possível que estas sondagens já estivessem concluídas em meados de 1951, pois as mesmas são visíveis nas fotografias dos painéis de *São Vicente* e de *São Pedro* que acompanham um texto de João Couto datado de 5 de

Junho desse ano (Figura 3) [7]. Todavia, não há a certeza, pois, ainda que publicado num volume de revista respeitante a 1952, a sua impressão só ocorreu depois de Fevereiro de 1953 e não há garantias de que a documentação fotográfica não tenha sido realizada após a conclusão do texto.

A informação contraditória então disponível – as radiografias, por um lado, e os dados obtidos por observação directa das obras e através das sondagens, por outro lado –, as consequentes dúvidas acerca da importância das pinturas subjacentes e, sobretudo, a necessidade de ser feita uma escolha entre as pinturas quatrocentistas e as pinturas quinhentistas, criaram uma situação assaz complexa, pelo que ficaram os painéis a aguardar «*que um estudo mais profundo indique o caminho a seguir nesta embaraçosa conjuntura*» [7].



Fig. 4 Aspecto de uma das salas da exposição sobre deterioração e tratamento de pinturas, realizada em 1952 no Museu Nacional de Arte Antiga, onde são visíveis os painéis de Tavira [8].

■ ■ Restaurar ou não restaurar?

O interesse por estas obras só se manifesta novamente em 1955. Com efeito, neste ano é iniciado um segundo conjunto de novas radiografias, que «*permitiram melhor leitura do que as anteriores*», «*acusando com bastante nitidez a presença de uma pintura anterior ao século XVI*» [6] – que já antes se tinha concluído ser do século XV. Pouco depois, Abel de Moura publica uma pequena nota sobre o assunto onde apresenta fotografias que mostram as sondagens realizadas no início da década (Figura 3) e duas radiografias – a «*que revelou com grande nitidez a posição*

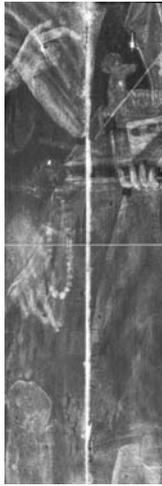


Fig. 5 Radiografia da cabeça no painel de *São Pedro*, publicada em 1956 [6].

Fig. 6 Radiografia de pormenor do corpo no painel de *São João*, publicada em 1956 [6]. Radiografia de Abreu Nunes - arquivo do IPCR.

primitiva da cabeça bem como outras vestes» de *São Pedro* (Figura 5) e a *«do corpo de S. João Baptista que revelou a mão pintada no século XV»* (Figura 6) [6].

Provavelmente na sequência destas actividades, é resolvido ampliar as sondagens anteriormente realizadas, quer em extensão quer em número (Figura 7). Pela primeira vez, o levantamento das camadas superficiais de pintura não se detém na cabeça das figuras visíveis e põe a descoberto parte dos rostos subjacentes de *São Pedro* e *São João*. Com base na Figura 7 é possível estimar que, no total das duas fases, os levantamentos correspondem a 17, 28, 36 e 9 % da área pintada dos painéis de *São Vicente*, *São João*, *São Pedro* e *São Brás*, respectivamente.

Dada a quase total ausência de documentação escrita nos processos de restauro, não é possível dizer com precisão quando é que ocorreu esta 2.^a fase de sondagens. Contudo, sabe-se que ainda não tinha sido iniciada quando foram obtidas as radiografias, entre 1955 e 1960, conforme o painel, mas já estava concluída em meados de 1961, como se depreende do ofício da Direcção-Geral do Ensino Superior, de 23 de Agosto, e se vê numa fotografia de uma das salas de uma exposição realizada em Novembro no Museu Nacional de Arte



Fig. 7 Aspecto das pinturas após a segunda fase das sondagens. Fotografia de Mário Novais - arquivo do IPCR.



Fig. 8 Aspecto de uma das salas da exposição sobre pinturas danificadas e em tratamento, realizada em 1961 no Museu Nacional de Arte Antiga, onde são visíveis os painéis de Tavira [9].

Antiga (Figura 8) [9]. É possível, porém, que estas sondagens ainda não tivessem começado no início de 1959, pois Fernando Mardel, o responsável pelo trabalho de restauro no Museu, informa então o director de que *«tencionamos fazer uma sondagem mais completa afim [sic] de verificarmos se, na realidade, vale a pena fazer-se o*

importante e moroso trabalho do levantamento total» (ofício de 19 de Março de 1959). Por outro lado, as datas colocadas nas fichas de cartolina em que estão coladas algumas das fotografias que constam dos processos de restauro sugerem que as sondagens foram efectuadas em 1960 ou em finais de 1959.

Por esta ocasião, João Couto entende que os quadros devem ser restaurados de modo a ficar visível a pintura mais antiga (correspondência de 23 de Dezembro de 1959 e 31 de Janeiro de 1960). No entanto, solicita um parecer à Junta Nacional de Educação (16 de Fevereiro de 1960) que nomeia uma comissão, composta por dois pintores, para estudar o caso (2 de Maio). Esta vem a decidir, em Agosto de 1961, que *«deve proceder-se à sondagem integral da pintura da camada inferior, embora com perda, também total, das camadas superficiais»*. Como justificação é referido que a obra quatrocentista confirma, *«nítido e preciso, o saber profissional do ignorado Mestre»* que se manifesta na solidez da matéria cromática, *«no vigor e vibração dos pigmentos, principalmente as púrpuras, bastante frescas e incisivas»*, e na *«espontaneidade na linguagem plástica, aparentemente, alheia a influências dominantes no tempo»*, enquanto a pintura quinhentista é descrita como *«viciosa e com limitado interesse»*.

João Couto, no entanto, parece ter mudado de opinião, não concordando completamente com este parecer. Com efeito, em despacho destinado a Abel de Moura, colocado no ofício recebido, afirma: *«parece-me que a tábua onde está o doador se deve manter com a pintura do [século] XVI, pelo interesse que tem e para exemplo do que se fez [sic] posteriormente»*.

Sobre o que aconteceu de seguida não há informações claras na documentação consultada. Sabe-se apenas que *«a Junta Nacional de Educação decidiu que duas das quatro tábuas fossem submetidas a um exame da condição da pintura original do séc. XV»* e que *«as outras duas tábuas se mantivessem na sua composição pictural posterior, até ulterior decisão»* (ofício de 29 de Maio de 1963). Esta deliberação e o referido comentário de João Couto, contudo, sugerem que terá sido solicitada uma reapreciação do problema, da qual terá resultado um novo parecer que, salomonicamente, dispõe que duas tábuas conservem a pintura quinhentista e as outras duas sejam restauradas de modo a ficar a descoberto a pintura quatrocentista. Não foi possível, no entanto, encontrar este hipotético parecer, nem qualquer alusão directa ao mesmo.

O certo, porém, é que apenas as pinturas do século XVI figurando *São Pedro* e *São João* foram levantadas na íntegra. Nas tábuas representando *São Vicente* e *São Brás* foram reintegradas as zonas das sondagens e, na primeira destas, foi removido o repinte existente no lado inferior da alva. Por estes trabalhos foram enviadas ao Ministério da Educação Nacional nove facturas, com datas compreendidas entre 28 de Agosto de 1962 e 30 de Setembro de 1964, totalizando a importância de 20.500\$00, respeitantes aos painéis de *São Pedro* e *São João*, e três facturas, entre 30 de Abril e 30 de Junho de 1964, no valor total de 6.000\$00, relativas aos outros dois painéis (documentação existente no Instituto Português de Conservação e Restauro). Em 16 de Outubro de 1964 Abel de Moura comunica às instâncias superiores *«que foi concluído o tratamento a que foram submetidas as pinturas da Igreja de Santiago de Tavira»*, embora numa carta datada de 29 de Maio de 1963, quando apenas tinham sido apresentadas três das doze facturas, informasse José António Pinheiro e Rosa que os levantamentos das pinturas de *São Pedro* e *São João* já tinham sido efectuados.

■ ■ Deslocações

A partir daqui desenrola-se um curioso mas estranho conflito que tem por intervenientes diversas entidades algarvias, nomeadamente de Tavira, sobre a oportunidade e a conveniência de as pinturas regressarem a esta cidade, o qual, certamente fruto de outras tensões que só a historiografia local poderá esclarecer, surpreende-se através da correspondência trocada com o Museu Nacional de Arte Antiga (Apêndice 2).

Três anos decorrem assim até que em Novembro de 1967, por decisão ministerial, voltam os painéis para Tavira, para a igreja de Santiago, mas muito diferentes das obras que dezassete anos antes tinham saído da cidade. De Tavira tinha saído um conjunto de quatro pinturas do século XVI, a Tavira regressam duas pinturas do século XVI e outras duas do século XV, além disso agrupadas de forma diferente (Figura 9).

Em 1983, porém, voltam os quatro quadros para Lisboa, para as duas pinturas quatrocentistas figurarem na *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*, previamente passando pelo edifício onde tinham sido

restaurados [10]. Aí ficam depois da exposição até regressarem novamente a Tavira em 1998. Em 2003 são deslocados novamente para Lisboa para figurarem numa exposição no Museu Nacional de Arqueologia [11]. Actualmente encontram-se na igreja de Santiago, em Tavira [1].



Fig. 9 Os painéis após conclusão da intervenção de restauro. Fotografia de Manuel Palma - arquivo do IPCR.

■ As pinturas e a sua origem

Imediatamente após a descoberta das pinturas já era evidente que os painéis não tinham sido executados para a ermida de São Pedro. Porém, o assunto só ficou esclarecido muito depois de concluído o processo de restauro. Isso aconteceu quando José Alberto Seabra Carvalho relacionou as quatro obras com referências que encontrou em livros de visitasões da Ordem de Santiago que já estavam publicados [12], mais concretamente com o seguinte registo da visitação feita à Igreja de Santa Maria de Tavira em 15 de Janeiro de 1534: «No altar que está no cruzeyro da parte do Avanjelho está outro retavallo de madeira grande e bõ de cynquo paynes e no meo huma charolla em que está a imagem de Nosa Senhora de vollto com seu filho no collo e nos dous paynes da parte do Avanjelho estão pyntados Sam Joham e Sam

Vicente e nos paynes da parte da [E]pystolla estão pyntados Sam Pedro e Sam Bras todo bem pyntado e dourado per partes e com hum guarda poo dourado e per bayxo pyntado d'azull com estrelas douradas» [13, pp. 160-161]. Ora, a coincidência deste programa iconográfico com o das pinturas em causa e o acordo entre o agrupamento e a ordenação revelada na Figura 1, ordenação esta que é justificada pela perspectiva do chão, e a descrição feita a partir do centro do retábulo, não deixam dúvidas de que se trata das mesmas obras e, portanto, é da Igreja de Santa Maria que provêm. Como na visitação anterior, de 1518, não se nomeia esse retábulo, conclui-se ainda que as pinturas quinhentistas foram executadas entre 1518 e 1534, sobre as pinturas da segunda metade do século XV [12].

A transferência das quatro pinturas para a ermida de São Pedro, onde se acharam, deve ter ocorrido antes do terramoto de 1755, que fez desabar toda a cobertura do edifício da Igreja de Santa Maria [12].

Embora nada se saiba sobre o encomendador e o autor das pinturas, seja das quatrocentistas, seja das quinhentistas, na historiografia mais recente tem sido considerado que as obras do século XV não têm analogias com as outras pinturas portuguesas da mesma época [12], apresentando muitas semelhanças com as escolas de pintura catalã e sevillhana da segunda metade do século [1, 14], enquanto que as quinhentistas são obra de artista com actividade apenas local [1, 3].

■ O estudo laboratorial e os seus problemas

Em 1950, as obras foram radiografadas pela primeira vez, mas, como referido, nada foi observado de significativo, pelo menos, a respeito das pinturas subjacentes que vários outros indícios mostravam existir. Só mais tarde, no segundo conjunto de radiografias, obtido entre 1955 e 1959, foi possível visualizar as pinturas quatrocentistas escondidas pelas quinhentistas, embora nesta ocasião aquelas já estivessem parcialmente expostas devido às sondagens realizadas (Figuras 5 e 6). Sem dúvida, a situação não é comum.

Tal como uma vulgar fotografia é significativamente condicionada por uma série de factores, entre os quais os que estão relacionados com a iluminação, a película ou o tempo de exposição, também na legibilidade de

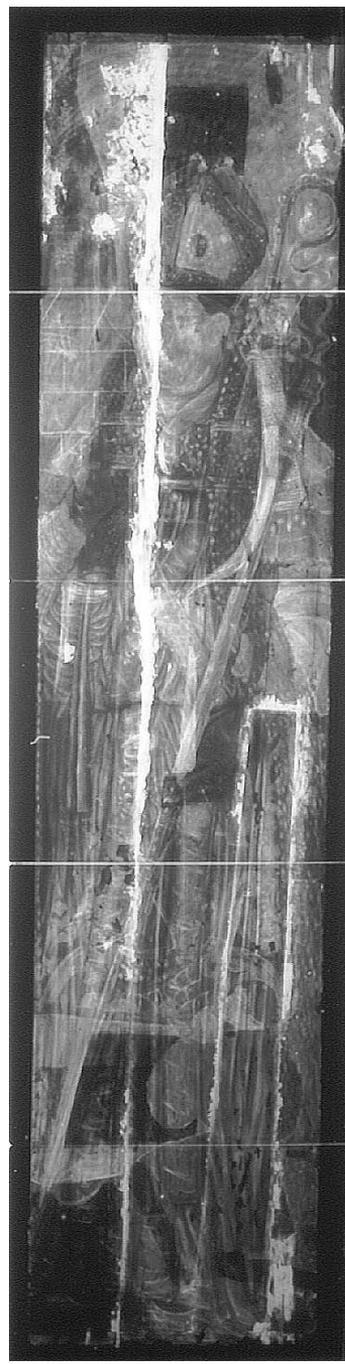
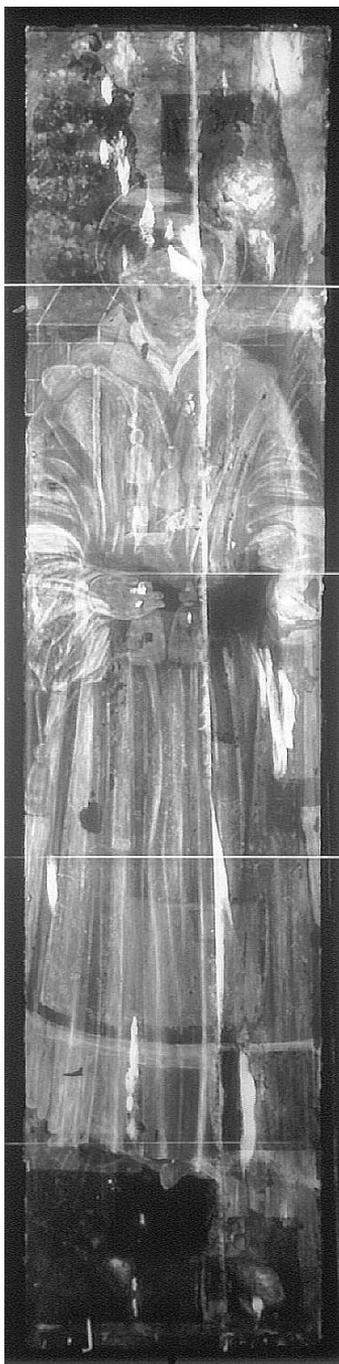


Fig. 10 A radiografia do painel de *São Vicente* obtida em 1995. Radiografia de José Pessoa - arquivo do IPCR.

Fig. 11 A radiografia do painel de *São Brás* obtida em 1995. Radiografia de José Pessoa - arquivo do IPCR.

uma radiografia influem vários parâmetros, como a energia dos raios X, a sua intensidade, a distância entre a fonte de raios X e a pintura ou o tempo de exposição [15]. Portanto, radiografias de uma mesma obra obtidas em diferentes condições evidentemente que diferem entre si. Isto não significa, porém, que sejam previsíveis diferenças tão significativas como as descritas pelas fontes documentais, tanto mais que em 1950, quando são feitas as primeiras radiografias, no Museu Nacional de Arte Antiga já havia grande experiência neste domínio, adquirida ao longo de mais de uma década de trabalho [16]. Seria muito interessante rever-se o primeiro conjunto de radiografias obtidas para os painéis de Tavira e tentar interpretá-las de forma a poder perceber-se o que aconteceu. Todavia, é desconhecido o paradeiro dessas radiografias, já que as mesmas não estão nos arquivos do actual Instituto Português de Conservação e Restauro, onde se guarda grande parte das radiografias obtidas no museu desde 1936.

Igualmente inesperadas foram as revelações proporcionadas por um outro conjunto de radiografias, o terceiro, obtido em 1995 no âmbito do Estudo da Pintura Portuguesa do Século XV coordenado pelo então Instituto José de Figueiredo [17]. Nas radiografias respeitantes aos painéis de *São Vicente* e *São Brás*, tal como se esperava, além das pinturas quinhentistas, observam-se muito bem as pinturas quatrocentistas (Figuras 10 e 11). Mas no painel de *São Pedro*, onde não se esperava ver mais do que a imagem radiográfica da pintura quatrocentista agora à vista, percebe-se que está pintada outra cabeça por baixo da cabeça do santo (Figura 12). Estando deslocada em relação a esta, na cabeça subjacente os olhos estão numa posição mais elevada e, ao contrário do que normalmente acontece nas representações de *São Pedro*, observa-se uma farta cabeleira que se prolonga até aos ombros e em parte coincide com a vegetação que contorna a cabeça do apóstolo e agora a esconde. Esta cabeça subjacente é também visível por reflectografia de infravermelho e dela percebem-se indícios numa das fotografias tiradas em 1957, durante a intervenção de restauro: tendo como referência a radiografia mais recente, consegue-se perceber os olhos na zona da testa de *São Pedro* (Figura 13). Das camadas cromáticas correspondentes à pintura subjacente igualmente se encontram evidências nos cortes estratigráficos obtidos através de amostras recolhidas na zona da cabeça [18].



Fig. 12 Pormenor da radiografia de *São Pedro* obtida em 1995. Radiografia de José Pessoa - arquivo do IPCR.



Fig. 13 Pormenor de uma fotografia do restauro iniciado em 1957 onde se vê um par de olhos, subjacente ao actual rosto de *São Pedro* que ficou parcialmente visível durante a intervenção. A rquivo do IPCR.

No que toca à extensão, a pintura subjacente parece limitar-se à cabeça, pelo que pode traduzir um arrependimento do pintor. No entanto, a densa cabeleira inicialmente pintada, discordante da habitual imagem de São Pedro, sugere uma mudança iconográfica. Ocorrida durante a execução do retábulo? Repinte posterior? Não é possível responder. Porém, independentemente do seu significado e da época em que ocorreu essa transformação, a imagem actualmente visível no painel de *São Pedro* não corresponde à versão mais antiga da pintura, como se pensava enquanto se desenrolou o processo de restauro. Portanto, se, de acordo com o que já foi afirmado [3] e com a interpretação que se apresenta de seguida, o principal critério que orientou esse processo foi a antiguidade, o restauro ficou aquém do pretendido – ainda que na ocasião disso não pareça ter havido consciência.

No painel de *São João* não é detectável nenhuma situação deste tipo.

É interessante notar-se que, neste momento, há outros dados que, mesmo não sendo claros, sugerem que estes painéis têm uma história anterior à realização das pinturas quatrocentistas conhecidas, história esta que ainda está por revelar. É o caso de algumas observações proporcionadas pela radiografia do painel de *São Brás* [17] e dos cortes estratigráficos obtidos para o painel de *São Pedro* [18] – a necessitem ainda de cuidada interpretação.

De qualquer forma, as últimas radiografias realizadas reforçam significativamente a ideia de que este tipo de documento laboratorial não é tão simples quanto aparenta: em três conjuntos radiográficos é muito diferente a visibilidade das pinturas subjacentes. Deve sublinhar-se que as últimas radiografias foram obtidas em condições muito diferentes das outras, pois quando foram efectuadas já tinha sido removida a pintura quinhentista do painel de *São Pedro* que ainda constituía a pintura visível quando a obra foi radiografada, por duas vezes, na década de 1950. Mesmo assim, a situação não deixa de ilustrar algumas das limitações ou fragilidades do método radiográfico e, sobretudo, põem em evidência o risco que é tirar conclusões sobre o que não se vê nas radiografias.

Um outro exemplo das limitações dos estudos laboratoriais e dos seus problemas é proporcionado pela identificação da madeira destes painéis, efectuada por

microscopia óptica. Também a este respeito os estudos laboratoriais conduziram a resultados diferentes.

A primeira análise foi efectuada cerca de 1960 no âmbito de um vasto estudo de identificação das madeiras utilizadas nas obras de arte cujos resultados vieram a ser publicados por Jacqueline Marette [19]. De acordo com a identificação efectuada no Centre Technique du Bois, em França, as pinturas de Távira foram executadas sobre um suporte de tuia da Argélia, espécie vegetal que no conjunto de cerca de um milhar de painéis dos séculos XII a XVII estudados só foi utilizada nestas quatro obras e numa pintura espanhola do século XVI. É assim que a madeira surge caracterizada a partir de então, inclusivamente nas publicações mais recentes [1, 3, 14]. Aliás, a singularidade que a história da arte tem apontado às duas pinturas quatrocentistas, derivada das suas características estilística, tem sido precisamente reforçada com esta outra singularidade a respeito da madeira [12, 14].

No âmbito do Estudo da Pintura Portuguesa do Século XV, a identificação da madeira das quatro tábuas foi realizada por Lília Esteves, em 1995, no então Instituto José de Figueiredo. Foi concluído que a madeira é de uma gimnospérmica do género *Picea*, provavelmente correspondendo a um espruce (*Picea abies*) [18]. Embora a tuia (*Tetraclinis articulata*) também seja uma gimnospérmica, não é do mesmo género, nem da mesma família do espruce – este pertence à família das *Pinaceae* e aquela à das *Cupressaceae* [20]. A tuia e o espruce são, portanto, duas espécies vegetais bem distintas.

Sendo a madeira das gimnospérmicas de difícil identificação, o que contribui para a situação, os novos resultados, em princípio mais seguros, provavelmente devem-se a melhores condições de análise e, eventualmente, melhores amostras. Independentemente das razões, porém, mais uma vez fica demonstrado que os estudos laboratoriais das obras de arte também estão sujeitos a erros.

Por curiosidade, pode mencionar-se que Pinheiro e Rosa relata que as pinturas foram executadas sobre «tábua que os marceneiros consultados dizem ser de teca (não é carvalho nem castanho)» [5]. Sucede que a teca (*Tectona grandis*) é uma angiospérmica, e não uma gimnospérmica, e, portanto, nada tem que ver com as espécies mencionadas [20]. A o contrário do que aconteceu com o *Político de São Vicente*, de Nuno Gonçalves [21], desta vez as impressões obtidas macroscopicamente (que posteriormente se verificou

não estarem correctas) não se propagaram como informação segura.

Na ocasião em que foi obtido o terceiro conjunto de radiografias e foi feita a segunda análise das madeiras, os quatro painéis foram objecto de outras análises laboratoriais. Para as quatro obras foram obtidas reflectografias de infravermelho que cobrem toda a extensão das pinturas, no painel de *São Pedro* foram recolhidas amostras que foram usadas para a descrição da estratigrafia nalguns pontos e identificação de pigmentos através das suas propriedades ópticas e testes microquímicos [18] e esse painel e o de *São Brás* foram objecto de análise não invasiva por espectrometria de fluorescência de raios X efectuada com o objectivo da identificação dos pigmentos (Quadros 1 e 2). Os resultados alcançados ainda não foram completamente divulgados e aproveitados, mas não é

previsível a ocorrência de mais situações de contradição semelhantes às atrás relatadas – até porque não são assim tão frequentes. Por exemplo, contra o que pode sugerir uma leitura superficial do Quadro 1, os resultados obtidos pelos dois métodos a respeito dos pigmentos usados no painel de *São Pedro* são completamente compatíveis.

■ Problemas de conservação

A repintura a que os painéis quatrocentistas foram sujeitos cerca de 1520 deveu-se a questões de “correção doutrinária”, ainda que tenha ocorrido antes da Contra-Reforma [3]. Pode-se especular sobre as razões que conduziram a essa intervenção, mas não é conhecida qualquer referência documental que permita discuti-la de forma concreta. A respeito da intervenção a que as obras foram sujeitas há cerca de meio século, feita em sentido contrário mas igualmente drástica, a situação é diferente: embora haja perguntas a que também não é possível responder, a documentação disponível permite fazer uma tentativa de enquadramento na história da conservação e restauro em Portugal em meados do século XX, embora esta, no que toca à pintura de cavalete, esteja completamente por fazer. É o que se esboçará de seguida.

Porque foi decidido o levantamento das pinturas quinhentistas? Como é que essa intervenção se enquadra na prática da conservação e restauro em Portugal? Como é que esse tratamento se relaciona com as correntes teóricas da conservação e restauro das obras de arte? O que levou ao abandono parcial da primeira decisão? Estas são algumas das questões que surgem em primeiro lugar. Embora algumas destas interrogações, especialmente a primeira, pareçam já estar respondidas atrás, uma leitura atenta e pormenorizada da documentação apresentada permite detectar algumas contradições e, portanto, parcialmente pôr em dúvida essa versão da situação.

■ ■ O levantamento das pinturas quinhentistas

De acordo com o que João Couto escreveu em 31 de Janeiro de 1960, parece poder-se concluir que o

Quadro 1 Pigmentos identificados no painel de *São Pedro* por espectrometria de fluorescência de raios X e análise microquímica.

Cor	Pigmentos	
	Fluorescência de raios X	Análise microquímica [18]
Branco da preparação	Pigmento de cálcio	Gesso
Branco	Branco de chumbo	Branco de chumbo
Amarelo	—	Ocre amarelo
Castanho	Ocre castanho	—
Cor de laranja	Laranja de chumbo?	—
Vermelho	Vermelhão	Vermelhão Garança ?
Verde	Pigmento de cobre	Verdigris Malaquite Resinato de cobre?
Preto	—	Negro de osso

Quadro 2 Pigmentos identificados no painel de *São Vicente* (fora das zonas de repintes efectuados na década de 1960) por espectrometria de fluorescência de raios X.

Cor	Pigmentos
Branco da preparação	Pigmento de cálcio
Branco	Branco de chumbo
Amarelo	Amarelo de chumbo e estanho
Castanho	Ocre castanho
Vermelho	Vermelhão
Verde	Pigmento de cobre
Azul	Azurite
Dourado	Ouro

levantamento das pinturas quinhentistas deveu-se à «muito melhor qualidade e merecimento histórico e artístico» das pinturas subjacentes, tal como se depreende também do parecer da Junta Nacional de Educação elaborado um ano e meio depois. O argumento é aceitável, especialmente na ocasião, mas, mesmo sem se pôr em causa essa avaliação, origina outras questões. Se essa foi a verdadeira razão, porque não foi realizado o levantamento em duas das pinturas? E quando é que ficou evidente essa melhor qualidade e merecimento das pinturas quatrocentistas? Antes da 2.^a fase de sondagens não deve ter sido, pois ainda em 1956, a propósito desse conjunto, referia Abel de Moura que «não se trata de uma obra de um artista de grande classe» [6]. Além disso, se já fosse evidente essa qualidade, qual é a justificação para a 2.^a fase de sondagens? Porém, se ainda não estava decido o levantamento das pinturas quinhentistas antes da 2.^a fase de sondagens, porque razão não se detecta nesta a prudência que se nota na 1.^a fase? A enorme extensão que as sondagens adquirem após a 2.^a fase (mais de um terço no caso do painel de *São Pedro*) e as zonas que esta envolve, nomeadamente o rosto dos santos representados, sugere que a decisão já estava tomada de antemão e, portanto, antes de ter sido reconhecida a qualidade das pinturas subjacentes.

Situações deste tipo, de descoberta de pinturas completamente escondidas por pinturas mais recentes, com alguma frequência foram detectadas nas décadas de 1960 e 1970 no Museu Nacional de Arte Antiga, ou no Instituto José de Figueiredo que dele se destacou em 1965, e em todos os casos foi tomada a decisão de levantamento integral das pinturas mais superficiais [17]. Inclusivamente, foram desta forma descobertas algumas das pinturas portuguesas do século XV actualmente conhecidas, mas que eram ignoradas na época em que foram encontrados os painéis de Tavira [12]. Portanto, parece que a maior antiguidade das pinturas subjacentes foi um factor que teve um peso decisivo nestas situações e, provavelmente, também foi essa a razão que no concreto caso dos painéis de Tavira conduziu ao levantamento das pinturas quinhentistas.

Esta ideia não é inédita. Vítor Serrão também fez semelhante interpretação deste caso, ainda que possivelmente com outros fundamentos, quando a seu respeito afirmou que «há que repensar muito profundamente os critérios que levam, em casos de pinturas

sobrepostas, a optar sempre pela conservação do testemunho mais antigo, como se a antiguidade fosse o único princípio na conjuntura fiável, esquecendo-se que é a qualidade plástica, o valor testemunhal, a importância iconográfica, que devem prevalecer» [3]. Esta ideia de que a valorização das pinturas quatrocentistas em relação às pinturas quinhentistas teve em conta principalmente a antiguidade, também encontra suporte nas palavras de Abel de Moura, primeiro director do Instituto José de Figueiredo, segundo as quais «toda e qualquer alteração que deforme ou modifique parcial ou literalmente uma pintura terá que ser removida, a fim de se esclarecer a concepção autêntica e, conseqüentemente, a realização original» [22]. Ainda que escritas cerca de uma década depois de concluído o processo de Tavira, certamente que dão conta de uma prática que vem de trás.

Esta preferência pela imagem primitiva e conseqüente remoção das alterações posteriores encontra paralelo no restauro arquitectónico, área em que as intervenções realizadas pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais a partir da década de 1930 se caracterizam pela eliminação dos acrescentos de que foram alvo os edifícios, especialmente os edifícios de raiz medieval [23, 24]. Este «entusiasmo medievalista», como lhe chama Raul Lino, alicerça profundamente no programa ideológico do Estado Novo e na utilização do património como veículo de propaganda [24, 25]. Com efeito, a Idade Média era vista como uma Idade de Ouro que, por exemplo nas palavras de António Sardinha, estava «impregnada de pureza, verdade e verosimilhança, feita em comunhão espiritual com Deus, numa simbiose perfeita entre forma e beleza, para fruição e prazer da inteligência». Além disso, à Idade Média remontava a tão apregoada e estimada ancestralidade da Nação, da Idade Média tinham saído muitos dos grandes vultos que engrandeceram o nome de Portugal, à Idade Média pertenciam os valores que o Estado Novo pretendia restaurar. Os monumentos nacionais, documentos vivos do passado, naturalmente deveriam evocar essa época de glória e, por isso, deveriam ser expurgados dos acrescentos posteriores, ilustração do declínio que a vida da Nação conheceu até à revolução de 28 de Maio [24, 25].

No caso da pintura, essa ideologia manifesta-se na valorização da arte mais antiga, tal como está claramente expresso no plano da Comemoração dos Centenários da Formação e da Independência de Portugal, elaborado

em 1938 pela Presidência do Conselho de Ministros. De facto, entre as principais exposições do programa consta uma Exposição de Arte Portuguesa, a realizar no Museu Nacional de Arte Antiga, que, contudo, «*deverá, na parte relativa à pintura, restringir-se aos primitivos*» [24].

Por tudo isto, não é de estranhar que a decisão de levantamento das pinturas quinhentistas de Tavira seja mais devedora desta ideologia do Estado Novo do que da qualidade das obras.

Deve notar-se, porém, que esta valorização da imagem medieval, especialmente na arquitectura, não é exclusiva do Estado Novo. Ela tem antecedentes no Romantismo e nos revivalismos que o integram, no campo da conservação e restauro está de acordo com a prática de Viollet-le-Duc e a teoria de Ruskin, não obstante as diferentes razões que lhes estão subjacentes, e é algo que vai acontecendo um pouco por todo o Ocidente durante o século XIX [26, 27].

Não obstante a semelhança referida com o que se passa no campo do restauro monumental durante o Estado Novo, parece haver alguma singularidade no caso da pintura. A principal diferença possivelmente reside no facto de o critério subjacente às intervenções arquitectónicas ter sido alvo de acesa crítica por parte de alguns historiadores [23], ainda que sem consequências significativas, enquanto a respeito das intervenções de conservação e restauro de pinturas, especialmente das obras em que foram detectadas pinturas escondidas, não se desenvolve qualquer discussão nem no discurso oficial se encontra qualquer referência às alternativas de intervenção e, menos ainda, ponderação dos princípios a estas subjacentes. Por exemplo, das palavras de Abel de Moura, de 1971, a respeito da valorização da autenticidade das obras de arte, atrás citadas, está ausente qualquer reflexão acerca das contradições e limitações de qualquer intervenção.

Esta diferença entre a ausência de problematização no caso dos painéis de Tavira e o debate existente a respeito do restauro dos monumentos é tanto mais significativa quanto é certo que a observação e o tratamento destas pinturas teve início duas décadas depois de a ideologia do Estado Novo começar a ser aplicada ao restauro arquitectónico e terem sido criticados os princípios subjacentes às intervenções realizadas. Além disso, embora estes painéis tenham sido das primeiras obras, senão mesmo as primeiras, a

colocar o problema da remoção integral de pinturas no Museu Nacional de Arte Antiga, não era completamente novo o problema, pois nas décadas de 1930 e 1940 já tinham sido detectados diversos casos de pinturas com repintes significativos, ainda que localizados [7, 28]. Obviamente que em tais casos, pelo menos nos que foram então divulgados, o levantamento dos repintes foi sempre a solução adoptada.

De qualquer forma, este caso, pelo menos de acordo com os desenvolvimentos que ocorrem até 1961, sugere a existência de uma subordinação dos princípios da conservação e restauro do património móvel, mais especificamente das obras de arte, aos princípios ideológicos e políticos do Estado Novo, pelo menos ao nível da Junta Nacional de Educação e de alguns responsáveis do Museu Nacional de Arte Antiga. Tal situação não era nova já que a proibição de radiografar pinturas de museus públicos aplicada a Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho em meados da década de 1930, sob o argumento dos danos causados às obras pelos raios X, ao mesmo tempo que é adquirido equipamento de radiografia pelo Museu Nacional de Arte Antiga, parece representar uma tentativa de controlo da divulgação de documentação que punha em evidência os maus critérios alegadamente seguidos nalgumas intervenções de conservação e restauro de pinturas antigas [29].

■ ■ A prática e a teoria

Como se enquadra esta prática de levantamento sistemático de pinturas sobrepostas, evidenciado no caso dos painéis de Tavira, na prática e na teoria da conservação que na época prevalece no Ocidente? Não é fácil responder a esta pergunta.

Desde a descoberta dos raios X em 1895 e o início da aplicação da radiografia ao estudo de pinturas que logo ocorreu, com uma frequência não desprezável têm sido identificados casos semelhantes a este, em que sob a imagem visível de uma pintura outra se esconde. Inclusivamente, têm sido aproveitados para ilustrar o interesse e as vantagens que podem resultar da aplicação dos métodos laboratoriais ao estudo das obras de arte [30] e divulgar esses trabalhos junto de públicos não especializados [31, 32]. No entanto, de uma forma geral, nem a questão de se saber o que fazer nessas situações

é problematizada, pelo menos nas publicações mais acessíveis, nem está feita a história dos problemas de conservação e museologia daí resultantes. Certamente que a situação está relacionada com o facto de grande parte da documentação obtida em intervenções de conservação e restauro não ser facilmente acessível em virtude de não estar publicada e encontrar-se dispersa pelas instituições onde foi realizada [33].

Também as teorias da conservação não têm explicitamente considerado essa situação. Não só a reflexão teórica sobre a conservação e restauro tem sido mais profunda e com maiores consequências na área do restauro monumental e arquitectónico [26], como a respeito da pintura de cavalete têm sido sobretudo discutidas questões relacionadas com a limpeza e a integração de lacunas [26, 34]. O levantamento de repintes, quando surge, é um assunto debatido exclusivamente, ou quase, a propósito de repintes localizados.

No entanto, há algumas consequências que dessa reflexão resultam para casos como o que está em apreço. De acordo com o que estava publicado na época em que decorreu o tratamento dos painéis de Tavira, nomeadamente com origem no seio de instituições com as quais o Museu Nacional de Arte Antiga mantinha contactos, numa situação destas não podem ser seguidos tratamentos gerais e abstractos pois tem que ser feita uma avaliação muito cuidada e pormenorizada das várias alternativas possíveis em cada intervenção. Por exemplo, o manual sobre conservação de pintura publicado em 1939 pela instituição que esteve na origem do ICOM, claramente afirmava que, quando um retoque ou repinte «é revelado através de exame científico, o conservador deve decidir em que extensão a pintura retocada ou “melhorada” deve ser restaurada no seu estado original» tendo em consideração que «não há receitas, pois tudo depende da natureza e extensão do repinte, do grau de alteração do original e (o ponto mais importante) da possibilidade de o conservador estimar as vantagens e os riscos da remoção» [35].

Sobre este mínimo múltiplo comum desenvolvem-se reflexões como as de Cesare Brandi, apresentadas a partir de 1948 em diversas conferências, entre as quais uma em Lisboa, que vêm a dar origem ao seu livro sobre a *Teoria do Restauro* publicado em 1963. Dessas reflexões podia-se concluir que, se com a remoção de vernizes ocorre a remoção de outros materiais, nenhum

levantamento de camadas de pintura, certamente muito mais agressivo, pode pretender restituir a imagem original [36]. Por outro lado, essas reflexões davam conta da contradição entre o ponto de vista histórico, segundo o qual a conservação de um repinte é a única solução admissível, pois é um testemunho da actividade humana e faz parte da história da obra, e o ponto de vista estético, que conduz à remoção das adições porque perturbam a leitura da obra e dificultam a sua apreciação estética [37]. Já depois de concluída a intervenção nos painéis de Tavira, mas antes de Abel de Moura registar como objectivo do restauro a eliminação de toda a alteração que perturba a pintura original, um texto de Paul Philippot tinha claramente afirmado que «o estado original de uma obra, isto é, aquele em que o artista a deixou quando terminou o processo de criação, é, em qualquer caso, impossível de restabelecer e mesmo de determinar objectivamente. Nenhum restauro jamais pode pretender restabelecer o estado original de uma pintura. Ele mais não pode do que revelar o estado actual das matérias originais» [38].

As intervenções realizadas nas décadas de 1950 e 1960 no Museu Nacional de Arte Antiga e no Instituto José de Figueiredo parecem ignorar estas reflexões que se vão desenvolvendo pela Europa, mas de que certamente chegavam ecos a Lisboa. No entanto, provavelmente não estamos perante um caso isolado. É que as práticas não mudam rapidamente e afinal na Itália de Brandi, em Florença, entre 1930 e 1940, foi realizado de forma massiva o sistemático levantamento das pinturas mais recentes sempre que era detectada uma sobreposição [39]. Porém, pelas razões já apontadas, não é possível avaliar a extensão dessa prática na Europa das décadas de 1950 e 1960.

■ ■ A reformulação do programa de restauro

Se a decisão de se proceder à remoção das pinturas quinhentistas é fácil de compreender no contexto ideológico do Estado Novo, o mesmo não sucede com a posterior resolução de suspender esse processo de levantamento e manter duas pinturas com as obras quinhentistas. Como foi dito, parece ter sido João Couto a pôr em causa, de alguma forma, a decisão da Junta Nacional de Educação, valorizando a representação do

doador na pintura do século XVI. Mas que o fez mudar de opinião entre inícios de 1960 e meados de 1961? A forma como o processo foi conduzido pela Junta Nacional de Educação ou pelo grupo encarregue do caso? Ou reavaliou o caso com novos dados? Ou trata-se de mudança relacionada com questões de natureza política?

Embora não se tenha resposta para estas interrogações, é significativo que tenha sido ele o primeiro a adoptar essa atitude. De facto, João Couto parece ter sido das raras pessoas com responsabilidades na conservação das obras de arte que, durante o Estado Novo, várias vezes se opôs e manifestou claramente contra decisões superiores [25].

A alteração do programa inicial de levantamento das pinturas, despoletada por João Couto, veio criar um novo problema: a profunda alteração da unidade do conjunto encontrado em 1949. Por um lado, os dois dípticos actuais não correspondem aos dípticos originais, já que agora os painéis encontram-se agrupados de acordo com a cronologia da pintura visível: em vez de um díptico com *São Vicente* e *São João* e outro com *São Pedro* e *São Brás* agora tem-se um díptico com *São João* e *São Pedro* e outro com *São Vicente* e *São Brás*. Por outro lado, foi destruída a coerência do conjunto: em vez de quatro pinturas da mesma época, tem-se duas pinturas do século XV e duas pinturas do século XVI. Se numa situação de repinte parcial pode ser evocada a unidade de estilo para remover os repintes, no caso presente, pelo contrário, a unidade de estilo que existia deixou de existir após a intervenção realizada – embora, certamente, não fosse essa a intenção inicial. Finalmente, a alteração do programa inicial de levantamento das pinturas implicou o refazer das partes destruídas pelas sondagens nos painéis de *São Vicente* e *São Brás*. Portanto, a intervenção de João Couto, aparentemente mais preocupada com a integridade das obras, devido à ocasião em que foi feita, veio multiplicar os problemas de conservação suscitados por este políptico.

■ ■ Outras consequências

Mas há um outro problema derivado da forma como se desenvolveu o processo. Nas pinturas que actualmente mostram a pintura quatrocentista, vêem-se marcas que resultam de o levantamento ter sido feito em duas ou

três etapas e não ter sido efectuado exactamente com a mesma metodologia ou a mesma sensibilidade nas diversas ocasiões. Por exemplo, ao longo da bainha da espada de *São Pedro* nota-se na parte de cor vermelha quatro zonas de aspecto diferente, sendo a primeira a contar do topo semelhante à terceira e a segunda semelhante à quarta (Figura 9). A comparação com a Figura 7 mostra que a segunda e a quarta zonas correspondem a zonas onde foram abertas as janelas das sondagens. Além disso, verifica-se que aí não é visível a decoração da bainha que se observa nas duas outras zonas notando-se, pelo contrário, um aspecto empastado. Portanto, a diferente aparência dessas zonas do mesmo motivo não corresponde a efeitos resultantes da pintura, mas regista uma maior agressividade dos levantamentos durante as fases de sondagem. Semelhante situação observa-se também na zona superior do mesmo painel, no muro acima da cabeça do santo.

Estas observações permitem supor que algum do alegado «*empastado colorido*» que contribui para a singularidade destas pinturas no conjunto das obras quatrocentista [12] não será verdadeiramente característico dos painéis, mas antes uma das consequências do processo de conservação a que os mesmos foram sujeitos.

■ Apêndice 1

Cronologia da história recente dos painéis

1945, Verão — JAPR encontra os painéis na ermida de São Pedro.

1946, Novembro, 27 — Menção em relatório de JAPR enviado à Junta de Província do Algarve.

1949 — JAPR visita a ermida de São Pedro na companhia de Alberto de Sousa, o qual aconselha a divulgação dos painéis.

1949, Agosto, 14 — Referência em artigo, de JAPR, no jornal *Novidades*, de Lisboa [5].

1949, Agosto, 19 — JAPR envia cópia do artigo a João Couto, director do MNAA.

1949, Outubro, 12 — JAPR apresenta ao padre António Patrício, prior da freguesia onde foram encontrados os painéis, a possibilidade de estes serem enviados ao MNAA para estudo e tratamento.

1949, Novembro, 11 — O padre António Patrício

autoriza a ida dos painéis para Lisboa.

- 1949, Novembro, 17** — A Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes comunica que foi autorizado o restauro das pinturas no MNAA.
- 1950** — Primeiras radiografias.
- 1950, Junho** — Exposição de Arte Sacra de Tavira.
- 1950, Outubro, 4** — Envio dos painéis para o MNAA.
- 1950, Finais** — Primeira série de radiografias (IPCR, radiografias 544-547).
- 1951, Junho, 5** — Conclusão do texto de João Couto onde é divulgada a existência de outras pinturas, quatrocentistas, sob as visíveis, quinhentistas. As duas fotografias que apresenta mostram que, pelo menos nos painéis de *São Vicente* e *São Pedro* já está concluída a 1.ª fase das sondagens na ocasião em que foram realizados os documentos.
- 1952, Outubro, 27-31** — Exposição no MNAA incluída no programa da 5.ª Conferência do Restauro, do ICOM, realizada em Lisboa (n.º 63 do catálogo). A 1.ª fase das sondagens já está concluída.
- 1955, Agosto, 31** — Início da segunda série de radiografias.
- 1956** — Artigo de Abel de Moura sobre as «*Quatro tábuas quatrocentistas examinadas no laboratório do Museu*» [6].
- 1960, Fevereiro** — Última radiografia da segunda série, constituída por 17 radiografias (IPCR, radiografias 645, 646, 652, 671-673A, 692, 695, 696, 771, 805-807, 828, 836 e 841).
- 1961** — Publicação de livro onde os suportes dos quatro painéis são identificados como tuia da Argélia [19].
- 1961, Agosto, 23** — É comunicado ao director do MNAA o parecer da 1.ª subsecção da 6.ª secção da Junta Nacional de Educação segundo o qual as pinturas quinhentistas devem ser levantadas na íntegra.
- 1961, Novembro, 15-18** — Exposição no MNAA realizada no âmbito da *II Reunião de Conservadores de Museus, Palácios e Monumentos Nacionais*. A 2.ª fase das sondagens já está concluída.
- 1967, Novembro** — Os painéis voltam a Tavira (igreja de São Paulo).
- 1982, Fevereiro, 9** — Pedido de empréstimo dos painéis para a *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*.

1983, Fevereiro, 18 — Entrada no Instituto José de Figueiredo.

1983, Abril, 7 - Julho, 7 — Painéis de *São João* e *São Pedro*: exposição sobre os *Antecedentes Medievais dos Descobrimientos*, no Convento da Madre de Deus, em Lisboa, integrada na *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura* (n.º 3.3.2.14 do catálogo [10]).

1995 — Exame dos painéis no Instituto José de Figueiredo, actual Instituto Português de Conservação e Restauro, no âmbito do projecto de estudo da pintura portuguesa do século XV. Terceira série de radiografias.

1998 — Regresso dos painéis à igreja de Santiago, em Tavira.

2003 — Exposição *Tavira. Território e Poder*, no Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa (n.ºs 248-250 do catálogo [11]).

Abreviaturas:

JAPR = José António Pinheiro e Rosa

MNAA = Museu Nacional de Arte Antiga

■ Apêndice 2

Correspondência trocada com o Museu Nacional de Arte Antiga (1949-1967)

1949, Agosto, 19 — JAPR envia ao director do MNAA cópia do artigo publicado no jornal *Novidades* e algumas fotografias. [Proc. 71]

1949, Agosto, 22 — JC agradece a JAPR. [Proc. 71]

1949, Novembro, 14 — JAPR envia fotografias a JC e refere que «a Junta de Província do Algarve está agindo no sentido de os quadros serem examinados e, possivelmente, restaurados na Oficina do Museu». [Proc. 9]

1949, Novembro, 17 — A DGES comunica ao director do MNAA que foi aprovado o parecer da Junta Nacional de Educação segundo o qual «devem ser restauradas na Oficina do Estado as pinturas». [Proc. 9]

1949, Novembro, 21 — JC comunica a decisão da DGES a JAGC e a JAPR. [Proc. 9]

1949, Novembro, 29 — JAGC agradece a JC a informação deste e afirma que «é de desejar que os referidos quadros sejam quanto antes removidos para a Oficina de Restauro pois que a sua conservação periga e agora mais com a aproximação do Inverno». [Proc. 9]

- 1950, Fevereiro, 2** — JC pede autorização ao Bispo do Algarve para remover as pinturas para a oficina de restauro e afirma «*que toda a beneficiação das pinturas é feita por conta do Estado*». [Proc. 19]
- 1950, Dezembro, 23** — JAGC apresenta contas, a JC, das despesas por ele efectuadas com a embalagem e envio dos painéis para Lisboa. Diz que esteve no Instituto onde soube, através de Fernando Mardel, «*que V. Ex.^o ia mandá-los radiografar. No caso de já o terem sido espero dever-lhe o particular obséquio de me mandar enviar as respectivas provas, tanto mais que o Sr. Mardel me disse desconfiar haver repintes ou uma camada de tinta avermelhada por debaixo da actual pintura que levanta suspeitas*». [Proc. 19]
- 1950, Dezembro, 29** — JC agradece a carta de JAPR, mas afirma que aquelas despesas não podem ser suportadas pelo Museu, acrescentando que «*mesmo neste momento, dadas as dificuldades que têm surgido, a beneficiação dos painéis já não seria permitida. A 6.^a Secção [da Junta Nacional de Educação] tem sistematicamente recusado autorizações para novos restauros, enquanto não estiverem ultimados todos os que estão nas mãos dos restauradores*». Esclarece também que «*as radiografias pouco deram*». [Proc. 19]
- 1951, Maio, 17** — JC acusa a recepção dos documentos respeitantes às despesas efectuadas por JAGC com o transporte dos painéis. Acrescenta que «*tão depressa haja fotografias dos restauros, terei muito prazer em mandar provas a V. Ex.^o*». [Proc. 19-C]
- 1959, Março, 9** — JAGC envia a JC cópia da carta que recebeu, com data de 22 de Novembro de 1958, do padre AP, prior de Tavira, onde este diz: «*Peço encarecidamente que dê o seu empenho para os quadros voltarem a Tavira, restaurados ou por restaurar. Estive há anos em Lisboa nas oficinas do Museu das Janelas Verdes a tratar da questão: para serem restaurados esperavam dinheiro, para voltarem para Tavira era preciso que V. Ex.^{cia} os fosse levantar, pois a mim não reconheciam esse direito. Não vejo maneira de aqui na cidade se conseguir o dinheiro e para não se ficar sem os quadros é preferível mandá-los vir. A não ser que se conseguisse interessar no caso a Fundação Gulbenkian*». JAGC acrescenta: «*julgo ter convencido o Sr. Padre Patrício sobre a necessidade dos chamados “quadros de Tavira” permanecerem por um tempo indeterminado na Oficina de Restauro do Museu por ser morosa a orientação a dar ao caso dado que os quadros podem encerrar um problema muito especial de interesse para o estudo da nossa pintura do século XV*». Esclarece igualmente que «*todos os quadros que foram depositados em meu nome nesse Museu não me pertencem*», devendo ficar à ordem do pároco de Tavira. [Proc. 9-M-8]
- 1959, Março, 19** — JC comunica a JAGC a informação prestada por Fernando Mardel, em 14 de Março, em que este diz, a propósito da carta de JAGC, que «*na parte que se refere aos 3 [sic] painéis de Tavira, que, na realidade, apresentam pintura subjacente de estilo muito diferente da que está à vista, tencionamos fazer uma sondagem mais completa afim [sic] de verificarmos se na realidade, vale a pena fazer-se o importante e moroso trabalho de levantamento total nos três [sic] painéis*». [Proc. 9-M-8]
- 1959, Dezembro, 23** — A DGES pede esclarecimentos ao director do MNAA sobre o assunto referido numa carta do padre AP em que este, depois de mencionar que «*segundo o parecer do Sr. Dr. João Couto, [...] os quadros merecem estudo e, para documentação de pintura, aconselha-se a restauração dos quadros segundo o primitivo*», solicita à Junta Nacional de Educação que esta promova o restauro ou subsidie o trabalho. [Proc. 9-M-8]
- 1960, Janeiro, 28** — O pároco da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Albufeira escreve a JC, dizendo: «*Como prometi a VV. tratei do assunto junto de LVA. O Sr. Prior de Tavira com quem também falei é a pessoa idónea para junto de VV. dizer o que há a fazer. Ele como Pároco dará a VV. todos os esclarecimentos e todas as indicações necessárias*». [Proc. 9-M-5]
- 1960, Janeiro, 31** — JC dirige ofício ao prior de Tavira, padre AP, em que, depois de referir «*a existência, sob a pintura que actualmente existe, de uma outra mais antiga e de muito melhor qualidade e merecimento histórico e artístico*», acrescenta: «*Agora que o restauro está nas mãos dos peritos e antes do seu regresso à Igreja venho por este meio solicitar a opinião de V. Rev.^a sobre o assunto. Estou certo que, connosco[,] V. Rev.^a é de opinião que se ultime o restauro*». [Proc. 9-M-5]
- 1960, Fevereiro, 6** — O padre AP responde a JC que «*desde que os revelei aos entendidos tenho acompanhado o trabalho da sua reintegração pictural e desejo que esse trabalho seja levado a bom termo segundo o esclarecido critério de V. Ex.^{cia}*». [Proc. 9-M-5]

- 1960, Fevereiro, 9** — A DGES pede ao director do MNAА resposta ao ofício de 23 de Dezembro de 1959. [Proc. 9-M-5]
- 1960, Fevereiro, 11** — JC envia à DGES cópia da correspondência trocada com o prior de Tavira *«pela qual se vê que o assunto está arrumado»*. [Proc. 9-M-5]
- 1960, Fevereiro, 13** — A DGES solicita com urgência ao director do MNAА informações sobre as *«condições em que deram entrada nesse Museu»* os quadros de Tavira. [Proc. 9-M-5]
- 1960, Fevereiro, 16** — JC informa a DGES que *«os quadros de Tavira vieram para o Museu por intermédio do Sr. José Amândio Guerreiro, grande amador de arte, residente em Olhão. Chegados à oficina, verificámos que se tratava de importantes tábuas do século XV, fundamentais para o estudo da pintura portuguesa antiga. V. Ex.^a determinará se autoriza que, quando for oportuno e sem prejuízo da doutrina estabelecida em matéria de restauro, as pinturas possam continuar a ser limpas.»* [Proc. 9-M-5]
- 1960, Maio, 2** — A DGES informa o director do MNAА que foi aprovado um parecer segundo o qual deviam ser solicitadas ao Museu fotografias das pinturas e nomeada uma comissão de dois vogais pintores *«encarregada de observar as pinturas; e, depois, esclarecer a Junta, quanto possível, sobre o delicado problema que o Museu pretende resolver»*. [Proc. 9-M-5]
- 1960, Junho, 28** — A DGES solicita ao director do MNAА o envio dos elementos referidos no ofício anterior. [Proc. 9-M-5]
- 1960, Agosto, 2** — A DGES renova anterior solicitação. [Proc. 9-M-5]
- 1960, Setembro, 5** — A DGES insiste no pedido. [Proc. 9-M-5]
- 1960, Setembro, 12** — JC responde à DGES que *«os quadros já foram examinados por vogais da 6.^a Secção da Junta Nacional de Educação que decerto prestarão os esclarecimentos que forem julgados necessários»* e acrescenta que *«não tenho dúvida de na próxima reunião da 6.^a secção levar o material pedido e esclarecer os pontos em dúvida»*. [Proc. 9-M-5]
- 1961, Março, 8** — JC envia à DGES as fotografias solicitadas. [Proc. 9-M-8]
- 1961, Março, 22** — O padre JGR, nomeado pároco de Tavira no ano anterior, *«estando interessado em recolher todos os valores artísticos, dispersos na cidade e fora dela, a fim de lançar-me à fundação de um Museu de Arte Religiosa»*, pergunta a JC *«se as quatro tábuas em dois dípticos já estão prontas, ou o que há sobre as mesmas»*. [Proc. 9-M-10]
- 1961, Abril, 10** — JC envia ao padre JGR cópia da informação prestada pelo conservador AM, datada de 1 de Abril, de onde consta que as tábuas *«carecem como é do conhecimento de V. Ex.^a, de um restauro demorado»* e que prestará novos esclarecimentos *«logo que os trabalhos estejam mais adiantados»*. [Proc. 9-M-10]
- 1961, Maio, 30** — A DGES solicita ao director do MNAА que *«se digne providenciar no sentido de a Comissão a que se refere»* o ofício de 2 de Maio do ano anterior *«apresentar, com a possível urgência, um relatório sobre o assunto»*. [Proc. 9-M-8]
- 1961, Junho, 5** — JC informa a DGES *«que o caso dos Painéis de Tavira está entregue à 1.^a Sub-Secção da 6.^a Secção da Junta Nacional de Educação que, certamente, não deixará de apresentar o seu relatório»*. [Proc. 9-M-8]
- 1961, Agosto, 23** — A DGES comunica ao director do MNAА que foi homologado parecer da JNE, que transcreve, onde é dito: *«Associadas em dois dípticos, as tábuas de pintura, propriedade da Igreja de Santiago, de Tavira, representam: São Pedro e Santo Agostinho; São João e São Vicente; uns e outros, rigorosamente, identificados com os atributos correspondentes e expressos na “Legenda Dourada”, de Voragine. Relativamente ao apóstolo S. João, procedeu-se a sete sondagens das massas profundas, isto é: da pintura primitiva, sem dúvida obra do século XV [...]. A sondagem, neste painel, feita à cabeça de São João, oferece surpresas importantíssimas, quanto ao carácter técnico dessa pintura e, particularmente à expressão do desenho no tocante ao rasgo dos olhos. São Vicente: Nas quatro sondagens, é impressionante o rectângulo explorado, em que oferece a paisagem, sincera e tipicamente reveladora da época que representa. São Pedro: uma verdadeira revelação da beleza das camadas inferiores: da cabeça, das mãos, e da excepcional mestria com que os copos de uma espada são desenhados e pintados. Também neste painel, a pintura da paisagem no plano superior da tábua, pode considerar-se precioso documento da técnica e da concepção das coisas. Três sondagens põem neste painel, a descoberto, versões valiosas para o estudo da pintura do século XV. Finalmente, a tábua referente à imagem de Santo Agostinho, sofre quatro sondagens, todas elas confirmando,*

nitido e preciso, o saber profissional do ignorado Mestre das tábuas de Tavira. Como, oportunamente, os relatores já exprimiram o resultado da análise feita às tábuas em questão, voltam por este meio a declarar que, em seu entender, seria mais vantajosa a exploração total da camada profunda destas pinturas, em prejuízo, mesmo da pintura superficial, viciosa e com limitado interesse para o estudo desta espécie no seguinte século XVI: em primeiro lugar, pela relativa abundância das obras deste período; em segundo, porque a qualidade, por estas apresentada, e, como se acabou de referir, pouco, ou quase nada útil ao estudo da pintura quinhentista, entre nós. Em qualquer das tábuas referidas, a matéria cromática empregada, oferece não só bastante solidez, como vigor e vibração dos pigmentos, principalmente as púrpuras, bastante frescas, e incisivas, parecendo-nos terem sofrido, muito reduzida quebra do seu valor inicial. Quanto à definitiva classificação técnica destas pinturas, os especialistas não deixarão de manifestar-se, supomos surpreender nestas obras – isto é: na parte referente às camadas inferiores – além doutras, uma virtude digna de reflexão: a espontaneidade na linguagem plástica, aparentemente, alheia a influências dominantes no tempo. Nem a obsessão (aliás proveitosa no decorrer das escolas de pintura) da perspectiva, criada, ou descoberta, na Itália por Paola Mecello, nem a profundidade da análise e de execução, privilégios assombroso do Van Eyck, e de todos os que procuraram seguir-lhes as pisadas. Portanto, com base nas impressões colhidas no estudo feito, directamente, sobre as obras referidas, somos de parecer que deve proceder-se à sondagem integral da pintura da camada inferior, embora com perda, também total, das camadas superficiais que, a nosso ver, menos interessam ao estudo na nossa pintura, no século que representam.» [Proc. 9-M-8]

1963, Abril, 28 — JAPR pede informações a AM, director interino do MNAA, sobre as pinturas de Tavira por estar a elaborar «uma série de artigos sobre a Arte Sacra de Tavira, como preâmbulo para a constituição do Museu dessa especialidade». Sobre o papel do signatário na história das pinturas diz: «Pode V. Ex.º ter a certeza de que esses dois dípticos que aí tem a restaurar teriam sido destruídos pela chuva e pela humidade, se eu não os tivesse assinalado». [Proc. 22-M-9]

1963, Maio, 29 — AM responde a JAPR dizendo que «como certamente já tem conhecimento a Junta Nacional

de Educação decidiu que duas das quatro tábuas fossem submetidas a um exame da condição da pintura original do séc. XV». A crescenta que «entretanto foi resolvido que as outras duas tábuas se mantivessem na sua composição pictural posterior, até ulterior decisão. As tábuas que já foram libertas dos repintes representam S. Pedro e S. João Baptista». [Proc. 22-M-9]

1963, Junho, 2 — JAPR agradece a AM e refere: «Tenho achado muita graça a este curioso fenómeno: desde que se deu certo valor a essas pinturas, várias pessoas por aqui se “enfeitaram” com elas e se têm aproximado da sua “sombra”. E só não se falava em quem os foi desencantar...». [Proc. 22-M-9]

1964, Outubro, 16 — AM informa a DGES «que foi concluído o tratamento a que foram submetidas as pinturas da Igreja de Santiago de Tavira». [Proc. 9-M-9]

1965, Agosto, 5 — O padre JGR, tendo sabido, através da DGES, da conclusão dos trabalhos, solicita ao director do MNAA informação sobre o «que deverei fazer para o regresso das pinturas». [Proc. 9-M-19]

1965, Agosto, 10 — AM responde ao padre JGR «que não é agora oportuna a saída dos dois dípticos da Capela de São Pedro. Só depois de serem apresentados numa exposição que a direcção do M. N. A. A. pretende levar a efeito na segunda quinzena de Setembro ou na primeira de Outubro, é que será possível o seu regresso definitivo a Tavira». [Proc. 9-M-19]

1965, Novembro, 3 — JAGC escreve a AM, «na sequência da apressada conversação no táxi que tivemos há dias acerca dos quadros de Tavira, dos quais tenho o sumo prazer de ser o “pai adoptivo”, tendo lutado e conseguido tirá-los do total abandono em que estavam e promover depois de imensa luta a sua deslocação para o Instituto de Restauro», a reafirmar «a insensatez que seria devolvê-los para o Snr. pároco de Tavira, que nem sequer os conhecia, salvo se os viu aí». Em P.S. escreve: «Acho de toda a conveniência e boa estratégia que por ocasião da próxima exposição de restauro, se faça o mínimo de referência na imprensa diária à revelação dos dois quadros já limpos, evitando fotografias nos jornais e revelação da existência de pintura do século XV em Tavira, para não despertar pretensões, que agora poderiam lamentavelmente partir do Presidente da Câmara Municipal de Tavira, em apoio do Snr. Pároco. E é que o Snr. Presidente é pessoa culta e tem possibilidades de “mexer” convenientemente o assunto junto das autoridades no

Ministério da Ed. Nacional a que o assunto está afecto. Toda a cautela e tática não será demasiada nesta ocasião crítica da exposição!». [Proc. 9—M-19]

1965, Novembro, 30 — AM informa JAGC que o assunto «*exposto[na carta] foi tomado na devida consideração indo prosseguir-se os respectivos trâmites.*» [Proc. 9-M-19]

1966, Maio, 4 — O padre JGR dirige-se ao director do MNAA para que este «*se digne providenciar no sentido de na primeira oportunidade que eu tiver de ir a Lisboa poder levantar os dois dípticos da Capela de S. Pedro - Tavira, tanto mais que a exposição já se realizou.*» [Proc. 9-M-5]

1966, Agosto, 20 — O presidente da Câmara Municipal de Tavira, Jorge Augusto Correia, afirma em telegrama enviado ao director do MNAA: «*A Câmara de Tavira altamente interessada pela devolução imediata quatro tábuas já restauradas pertencentes à igreja de São Pedro (Tavira) pede a V. Ex.ª o maior interesse no envio das referidas tábuas pois a população desta cidade começa a inquietar-se visto que tem perfeito conhecimento do valor artístico das mesmas.*» [Proc. 9-M-5]

1966, Novembro, 16 — JAPR informa AM que em Julho esteve no Museu mas não o conseguiu encontrar, tendo no entanto visto dois dos quadros. E diz mais: «*Vim para o Algarve e, passadas semanas, encontrei em Faro, onde agora vivo, uma das pessoas que se interessou eficientemente pelo restauro dos quadros, mas vejo agora que com intenções reservadas... Deu-me a entender que envidaria todos os seus esforços para que os quadros não voltassem a Tavira. Ora esse facto seria considerado por mim, pelas entidades responsáveis e por toda a população consciente de Tavira como um roubo. Fui eu o descobridor dos quadros em companhia do saudoso Amigo Alberto Souza e nunca me passou pela cabeça que um outro senhor, que também foi comigo vê-los, alimentasse tenebrosas ideias de despojar a cidade de valores até maiores do que então se pensava. Pode V. Ex.ª crer que os quadros, mesmo que não se funde o projectado Museu em Tavira, ficarão muito bem guardados em alguma das igrejas principais da cidade e que o clero actual do Algarve não estimará menos essas preciosidades do que qualquer conserveiro enriquecido que convida o tempo entre as latas de sardinha e uma pedante mania de se interessar por quadros antigos.*» [Proc. 9-M-5]

1967, Agosto, 18 — O padre JGR escreve ao conservador do MNAA a lembrar «*o regresso definitivo dos quadros já restaurados, tanto mais que a cidade e a sua Câmara, o Prelado da Diocese e a Comissão Fabriqueira já se inquietam deveras por causa dos mesmos não terem sido ainda devolvidos.*» Acrescenta que «*na hipótese de uma possível exposição, conforme parecer da Ex.ª Directora do Museu, regressando eles, voltariam a tomar parte na mesma. Deste modo cada coisa estará no seu lugar.*» [Proc. 9-M-6]

1967, Agosto, 29 — AM, como conservador do MNAA, envia à DGES cópia da carta do pároco de Tavira, «*à qual estimava responder de acordo com a decisão que V. Ex.ª julgar mais conveniente.*» [Proc. 9-M-6]

1967, Setembro, 11 — A DGES comunica ao director do MNAA o parecer, aprovado por despacho ministerial, segundo o qual «*parece que convirá devolver os quadros, sem prejuízo de mais tarde eles virem a figurar na projectada exposição.*» [Proc. 9-M-6]

1967, Novembro, 29 — O padre JGR informa o conservador do MNAA «*que já recebi as quatro tábuas de pintura quinhentista,*» agradecendo o «*trabalho realizado, digno de admiração.*» [Proc. 9-M-6]

Abreviaturas:

AM = Abel de Moura

AP = António Patrício

DGES = Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes

JAGC = José Amândio Guerreiro Correia

JAPR = José António Pinheiro e Rosa

JGR = Jacinto Guerreiro Rosa

■ Agradecimentos

Os dados laboratoriais e de arquivo aqui apresentados foram obtidos em 1994-1995. Essa pesquisa não teria sido possível sem o incentivo e o apoio da directora do Instituto José de Figueiredo, Anapaula Abrantes, entretanto falecida. Da mesma forma, a colaboração de José Alberto Seabra de Carvalho foi fundamental para a investigação nos arquivos do Museu Nacional de Arte Antiga.

Referências

- 1 Macieira, I., *A Pintura Sacra em Tavira. Séculos XV a XX*, Edições Colibri - Câmara Municipal de Tavira, Lisboa (2004).
- 2 Rosa, J. A. P., *Crónicas, Viagens e Outras Engrenagens*, Ed. do Autor, Faro (1992).
- 3 Serrão, V., 'O contexto artístico de Tavira quinhentista', in *Tavira. Território e Poder*, ed. M. Maia, C. Fernandes, M. Lopes e S. Cavaco, Museu Nacional de Arqueologia - Câmara Municipal de Tavira, [Lisboa - Tavira] ([2003]) 221-233.
- 4 Rosa, J. A. P., *Arte Sacra em Tavira*, Edição do Autor, Tavira (1966).
- 5 Rosa, J. A. P., 'Alguns quadros quinhentistas no Algarve', *Correio do Sul* 30(1662) (8 de Setembro de 1949).
- 6 Moura, A., 'Quatro tábuas quatrocentistas examinadas no laboratório do Museu', *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* 3(2) (1956) 69-70.
- 7 Couto, J., 'Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas', *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* 2(3) (1952) 3-23.
- 8 'Détérioration et traitement des tableaux - Exposition', *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* 2(3) (1952) 31-46.
- 9 Moura, A., 'Os problemas da conservação das pinturas e das condições do meio', *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* 4(4) (1962) 35-36.
- 10 *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. XVI Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os antecedentes medievais dos descobrimentos*, Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa (1983).
- 11 Maia, M., Fernandes, C., Lopes, M., e Cavaco, S., *Tavira. Território e Poder*, Museu Nacional de Arqueologia - Câmara Municipal de Tavira, [Lisboa - Tavira] ([2003]).
- 12 Carvalho, J. A. S., 'Problemas da pintura quatrocentista. Obras isoladas e oficinas regionais', in *História da Arte Portuguesa*, ed. P. Pereira, Círculo de Leitores, Lisboa (1995) Vol. 1 473-485.
- 13 Cavaco, H., "*Visitações*" da Ordem de Santiago no Sotavento Algarvio (*Subsídios para o estudo da história da arte no Algarve*), Câmara Municipal, Vila Real de Santo António (1987).
- 14 Fernandes, C.V., '(Des)contextos da arte gótica em Tavira', in *Tavira. Território e Poder*, ed. M. Maia, C. Fernandes, M. Lopes e S. Cavaco, Museu Nacional de Arqueologia - Câmara Municipal de Tavira, [Lisboa - Tavira] ([2003]) 205-212.
- 15 Lang, J., and Middleton, A., *Radiography of Cultural Material*, Butterworth-Heinemann, London (1997).
- 16 Cruz, A. J., 'A radiografia no Laboratório para o Exame das Obras de Arte, do Museu Nacional de Arte Antiga (1936-1965)', in *100 Anos da Descoberta dos Raios X. A radiação X no desenvolvimento científico e na sociedade*, Universidade Nova, Lisboa (1995) 61-62.
- 17 Cruz, A. J., 'Imagens perdidas, imagens achadas: pinturas reveladas pelos raios X no Instituto José de Figueiredo', in *Actas do Simpósio Comemorativo do Centenário da Descoberta dos Raios X*, Universidade de Coimbra, Coimbra (1996) 83-103.
- 18 Ribeiro, I., *Estudo da Pintura Portuguesa do Séc. XV. "S. Pedro de Tavira"*, relatório dactilografado, Instituto José de Figueiredo, Lisboa (1995).
- 19 Murette, J., *Connaissance des Primitifs par l'Étude du Bois. Du XVIIe au XVIe siècle*, Éditions A. & J. Picard, Paris (1961).
- 20 *Integrated Taxonomic Information System*, <http://www.its.usda.gov> (acesso em 13-10-2005).
- 21 Cruz, A. J., 'Do certo ao incerto: o estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente', in *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*, Instituto Português de Museus - Reproscan, Lisboa (1994) 41-45.
- 22 Moura, A., 'Valorização dos elementos autênticos na obra de arte', in *João Couto. In Memoriam* (1971) 123-135.
- 23 Tomé, M., *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*, FAUP Publicações, Porto (2002).
- 24 Neto, M. J. B., *Memória, Propaganda e Poder. O restauro dos monumentos nacionais (1929-1960)*, FAUP Publicações, Porto (2001).
- 25 Lira, S., *Museums and Temporary Exhibitions as Means of Propaganda: the Portuguese case during the Estado Novo*, PhD dissertation, University of Leicester (2002).
- 26 Martínez Justicia, M. J., *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, 2 ed., Tecnos, Madrid (2001).
- 27 Macarrón Miguel, A. M., *Historia de la Conservación y la Restauración desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*, 2 ed., Tecnos, Madrid (2002).
- 28 Couto, J., e Valadares, M., 'A "Salomé" de L. Cranach, o Velho', *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes* 4 (1938) 39-54.
- 29 Cruz, A. J., 'Radiography, art, conservation and politics: Episodes of the introduction of the technical studies of works of art in the museums in Portugal', *Museologia - An International Journal of Museology* (no prelo).

- 30 Burroughs, A., *Art Criticism from a Laboratory*, Little, Brown and Company, Boston (1938).
- 31 Hours-Miedan, M., *A la Découverte de la Peinture par les Méthodes Physiques*, Arts et Métiers Graphiques, Paris (1957).
- 32 Hours, M., *Les Secrets des Chefs-d'Oeuvre*, Robert Laffont, Paris (1964).
- 33 van Asperen de Boer, J., 'An introduction to the scientific examination of paintings', *Nederlands Kunthistorisch Joarbook* **26** (1975) 1-40.
- 34 Bomford, D., e Leonard, M., *Issues in the Conservation of Paintings*, The Getty Conserveation Institute, Los Angeles (2004).
- 35 International Museums Office, *Manual on the Conservation of Paintings*, International Institute of Intellectual Cooperation, Paris (1940).
- 36 Brandi, C., 'The cleaning of pictures in relation to patina, varnish, and glazes', *The Burlington Magazine* **91**(556) (1949) 183-188.
- 37 Brandi, C., *Teoria del Restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma (1963).
- 38 Philippot, P., 'La notion de patine et le nettoyage des peintures', *Bulletin. Institut Royal du Patrimoine Artistique* **9** (1966) 138-143.
- 39 Ciatti, M., 'Cleaning and retouching: an analytical review', in *Cleaning, Retouching and Coatings: Technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture: Preprints of the contributions to the Brussels Congress, 3-7 September 1990*, ed. J. S. Mills e P. Smith, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London (1990) 59-62.