

O restauro de pintura em Portugal no tempo de Luclano Freire

António João Cruz

Departamento de Arte, Conservação e Restauro
Instituto Politécnico de Tomar

Durante séculos o restauro de pintura foi uma arte sem estatuto executada por pintores que livremente procediam à repintura e à renovação de obras danificadas pelas usuras do tempo e os acidentes da história ou, tão-só, desactualizadas pelas mudanças de gosto ou modos de olhar para os assuntos representados, divinos ou terrenos. Mesmo quando às obras em causa era expressamente atribuído relevante valor artístico, o que só tardiamente aconteceu, as liberdades do artista restaurador não se subordinavam a esse reconhecimento, sendo admissível e justificada toda a sorte de modificações, por vezes efectuadas sob o pretexto de melhorarem a obra original. Em Portugal não eram apenas obscuros pintores que se encarregavam dessas tarefas, de restauro correctivo e utilitarista como já foram designadas, mas também artistas de renome, todos vangloriando-se dessa actividade que, afinal, mais não era do que simples pintura.

A partir de meados do século XVIII, por Itália, Inglaterra e França, aos poucos começaram a surgir exemplos de outra prática – que se tornou dominante no século XIX e com essa importância se manteve, pelo menos, até às primeiras décadas do século XX. Exercida por restauradores que frequentemente tinham uma carreira paralela de pintor, mas que no restauro se deviam reger por outros valores ainda que tal nem sempre tenha acontecido, tornou-se essa prática uma das artes da dissimulação. Efectivamente, valorizando a obra original, nessas intervenções pretendia-se devolver a uma pintura o seu estado primitivo, cuidadosamente dissimulando todos os danos – ainda que frequentemente seja de monta a distância entre a teoria e a prática.

O restauro deixou de envolver apenas o repinte ou a repintura e passou a incluir também, aliás com muito mais frequência, limpezas de vernizes amarelados e escurecidos, e sujidades que nos vernizes com o tempo se vão acumulando e à obra tiram visibilidade. Para o efeito eram empregues vários materiais e tratamentos que, a avaliar pelos que são mencionados em diversas publicações destinadas a amadores e curiosos, bem como pelo estado em que algumas pinturas até nós chegaram, em grande parte se caracterizavam por uma excessiva agressividade. As intervenções de restauro igualmente passaram então a integrar operações como o reforço dos suportes, por exemplo através da reentelagem, ou, mais drástica e menos comum, a transposição de suporte, designadamente a passagem de uma pintura mural para um suporte móvel.

Por outro lado, a arte da dissimulação impunha o repinte das zonas danificadas da superfície cromática, como as lacunas, num estilo mimético em que os dotes artísticos do restaurador tinham um papel fundamental. Este repinte, ainda que fantasista quando as dimensões ou a localização das lacunas não permitiam uma segura reconstituição da imagem perdida, de acordo com as melhores práticas ou, pelo menos, as melhores intenções, limitava-se a essas áreas deterioradas e não se sobrepunha à pintura original nem conscientemente a tentava modificar.

Esta era a concepção do restauro de pintura que na Europa prevaleceu durante o século XIX e início do século XX, pelo menos entre os profissionais de maior renome e exigência. No entanto, o próprio restauro de pintura, e não esta prática em particular, tinha os seus opositores, como especialmente se observou, cerca de 1850, quando uma sistemática campanha de limpeza de pinturas antigas teve início na National Gallery, em Londres, e trabalhos semelhantes foram realizados no Museu do Louvre, em Paris. Por razões estéticas a que não foram alheios os valores românticos de então, ainda que por vezes certas questões de ordem técnica tenham sido levantadas, as intervenções de restauro e, mais especificamente, as limpezas de vernizes escurecidos, foram por alguns rejeitadas e combatidas com o argumento de que o tom envelhecido de um verniz aumentava a beleza, a harmonia, a subtilidade e o mistério de uma pintura. Afinal, tratava-se de uma valorização da história e das marcas que a história deixa numa pintura, semelhante à atitude, com mais impacto, que John Ruskin desenvolveu, mais ou menos na mesma época, a respeito do restauro arquitectónico.

A situação portuguesa, tal como foi descrita num pequeno livro de divulgação (*Restauração de Quadros e Gravuras*) publicado em 1885 por um pintor e conservador do então recém-criado Museu Nacional de Belas-Artes, Manuel de Macedo, enquadrava-se bem no contexto europeu atrás esboçado. Segundo Macedo, a actividade do restaurador de quadros tinha duas componentes bem distintas. A primeira, que designava por restauração, é «apenas um ofício» e envolve trabalhos técnicos de remoção do verniz e dos repintes de má qualidade, o concerto das «telas rotas, esburacadas e estaladas» ou, em último caso, a transposição de suporte e, finalmente, a aplicação de massas («betume») nas «gretas 'estaladas' e espaços onde salta a tinta». A segunda componente, a que Macedo dava o nome de retoque, «constitui a parte artística do mister do 'restaurador'» e tem como objectivo completar as partes em falta de uma pintura. Para isso, «o bom restaurador não pode deixar de ser um pintor consumado e possuidor de talento», ainda que, se for um «artista consciencioso», deva «poupar com o máximo escrúpulo até aos limites do possível os pormenores da pintura primitiva» e limitar o retoque aos «pontos em que haja faltas de tinta – e nesses, ainda assim, com muita parcimónia». O retoque só



José de Figueiredo e Luciano Freire na oficina de restauro do Conselho de Arte e Arqueologia
Lisboa, c. 1922
Museu Nacional de Arte Antiga

deve ser iniciado quando, por um lado, se tem «a certeza de se poder imitar com rigorosa exactidão o estilo, o colorido e o toque do pintor cuja obra se tem entre mãos» e, por outro lado, se dispõe de «documento que elucide o restaurador a restabelecer na composição do quadro os pormenores que desapareceram». Este documento, ou melhor, esta informação, consegue-se através de diligente procura em colecções de pintura públicas

e particulares e em «qualquer estampa ou série de estampas e reproduções de quadros», como as que se encontravam nas «lojas de alfarrábios e gravuras velhas»¹. Por isso, a pintura saída das mãos do restaurador podia corresponder a uma obra que nunca existiu, como Ruskin notava a propósito dos restauros de arquitectura efectuados por Eugène Viollet-le-Duc.

Um pouco antes de Macedo, em 1875, Francisco de Assis Rodrigues, que tinha sido professor e director-geral da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, já havia esclarecido que esse retoque, o supremo trabalho da dissimulação mas também da verosimilhança, devia ser feito com «tal esmero e arte» que, no final, o quadro apresente «tal homogeneidade de tons que apenas deixe, mesmo a homens inteligentes, a dúvida se foi ou não restaurado»². Porém, obviamente que os restauradores não tinham todos a mesma técnica nem a mesma arte e Macedo lamentava que fosse «balda de certos restauradores, já por falta de consciência e de respeito pelo quadro (...), já por se quererem esquivar ao fastio da tarefa, repintarem excessivamente»³. Mas não era o único a queixar-se. Em 1895, a propósito da intervenção realizada em 1861 num quadro de Garcia Fernandes, o director da Biblioteca Nacional, Gabriel Pereira, generalizava dizendo que «esta restauração foi seguramente uma fatalidade, como tantas outras restaurações de pinturas que se têm perpetrado neste país, arruinando para sempre jóias de subido valor»⁴. Na década de 1910 e de 1920, era o restaurador Luciano Freire que, entre outros casos de maus restauros, mencionava os efectuados por um espanhol a quem o conde de Almedina encarregara de alguns trabalhos, que «limpava os quadros como quem limpa caçarolas de cobre», deixando nas obras «vestígios indeléveis da sua incompetência»⁵.

A situação do restauro de pintura em Portugal descrita por Manuel Macedo incluía também aqueles que, como outros noutros países, consideravam que «a própria vetustez de uma relíquia artística concorre para lhe realçar o carácter, embelezando-a» e que «todo e qualquer conserto ou modificação roubar-lhe-á fatalmente alguma coisa do cunho artístico e diminuirá sempre o seu valor arqueológico». O seu número seria significativo, não só pelo facto de a eles se referir, como por expressamente Macedo dizer que «acham-se as opiniões (...) ainda hoje muito divididas» sobre a questão de saber se «devem ou não devem restaurar-se as obras de arte»⁶. Ilustração dessa divisão foi o caso ocorrido numa sessão da Academia Real de Belas-Artes, em 1859, onde se pretendia decidir se devia ou não ser feito o restauro de uma pintura de Vieira Lusitano com problemas de destacamento da matéria cromática. Mesmo após «uma larga discussão», tal como ficou registado na acta, não houve unanimidade⁷ – isto numa instituição que, desde a década de 1840, supostamente tinha responsabilidades a esse respeito. No entanto, não obstante os princípios anti-restauro de alguns, os restauros lá se iam fazendo e, por isso, dizia o historiador Joaquim de Vasconcelos em 1895 que uma pintura que ainda não foi restaurada é, infelizmente, «quase um milagre neste País»⁸.

¹ MACEDO, Manuel de – Restauração de quadros e gravuras p. 6, 28-30 e 38-39.

² RODRIGUES, Francisco de Assis – Dicionário tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura, p. 326.

³ MACEDO, cit. 1, p. 6.

⁴ PEREIRA, Gabriel – Estudos diversos, p. 114.

⁵ FREIRE, Luciano – Memórias, cap. VI.

⁶ MACEDO, cit. 1, p. 5.

⁷ Apud NETO, Maria João Baptista – A propósito da ‘descoberta’ dos Painéis de São Vicente de Fora, p. 239.

⁸ VASCONCELLOS, Joaquim de – A pintura portuguesa nos sec. XV e XVI, p. 33.

Restauros mal feitos, que desvirtuavam as obras originais não obstante os princípios parece que eram os que predominavam no final do século XIX, pelo menos segundo uma certa elite letrada capaz de olhar criticamente para uma pintura. Compreendem-se assim as dúvidas e os receios do historiador José de Figueiredo quando foi decidido, em 1909, que deveriam ser objecto de tratamento os painéis pouco antes encontrados em São Vicente de Fora, ainda não atribuídos a Nuno Gonçalves, mas já considerados de suma importância. O trabalho foi adjudicado ao pintor Luciano Freire somente por pertencer à Academia Real das Belas-Artes e nesta instituição, a que competia preservar o património artístico, ser considerado quem afinal estava melhor habilitado para a tarefa, ainda que nesse assunto fosse um autodidacta, inicialmente «guiado por uns livreiros», como escreveu depois, e que apenas tinha restaurado algumas pinturas de «bem insignificante valor»⁹. O trabalho dos Painéis de São Vicente, graças ao bom acolhimento que de uma forma geral recebeu, acabou por ser o primeiro de uma longa série de restauros efectuados por Luciano Freire num contexto institucional, ao abrigo de um programa nacional apresentado pela academia em 1909, que acabou por remeter os outros restauradores para uma ignorada e secundária situação. Segundo este programa, sem paralelo nacional pela sistematização e dimensão que veio a ganhar, o tratamento das pinturas antigas «deveria consistir, primeiro, em fixar a tinta que ameaça desprender-se e depois em impregnar a madeira de substâncias que a tornem menos sensível às variantes de temperatura e, quanto possível, refractária à acção (...) dos insectos que a corroem; em proceder à lavagens que façam desaparecer não só a tinta aplicada nos trechos repintados, como as sucessivas camadas de óleo, vernizes e pó que cobrem os quadros (...); e, finalmente, em cobrir de tons aproximados os pontos em que a tinta haja saído, mas sem a pretensão (...) de ocultar a ruína sofrida»¹⁰. Desta forma dava a academia concretização a uma das suas competências, posto que estabelecida várias décadas antes.

Neste programa, por detrás do qual Freire certamente esteve, além das referências a operações comuns, surgiu a novidade, ainda que não absoluta, da não dissimulação dos repintes – um princípio que não era então adoptado e em que raros pensavam, mas que depois veio a informar as melhores práticas. No entanto, Luciano Freire hesitou na sua aplicação nos restauros que efectuou durante mais de duas décadas. Segundo as suas notas, seguiu-o nalguns casos, nomeadamente nos Painéis de São Vicente: «o preenchimento de faltas de tinta que eram numerosas (...) foi feito tendo apenas em vista restituir aos painéis o aspecto harmónico inicial, sem procurar disfarces condenáveis principalmente em documentos desta natureza. O facto de se distinguir os sítios onde se operou, será por muitos atribuído a imperícia do restaurador, pois será julgado por eles preferível o perfeito disfarce. E foi o querer satisfazer a este desejo o que perdeu muitos restauradores»¹¹. Porém, noutros casos não foi isso que sucedeu, como num dos tratamentos que efectuou em 1922: «completei o quadro como me foi possível e com o maior escrúpulo, e a não ser que com o tempo alterem os retoques que fui forçado a dar, será muito perito quem os descobrir»¹². Semelhante hesitação parece que teve também a respeito da reconstituição das zonas em falta: de uma forma geral, afirmava não tentar refazer o motivo pictórico original quando os vestígios não eram suficientes, mas nalguns casos, especialmente em pormenores de menor importância, não seguiu esse princípio

⁹ FREIRE, cit. 5.

¹⁰ Apud NETO, cit. 7, p. 257.

¹¹ FREIRE, cit. 5.

¹² FREIRE, Luciano – Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal, p. 45.

e completou a pintura, mesmo que a área em falta correspondesse à superfície de uma tábua de um suporte constituído por oito, como aconteceu num quadro que tratou em 1919.

Embora nem sempre chegando a uma mesma solução, possivelmente por causa das especificidades de cada um dos casos, não há dúvida de que Luciano Freire tinha preocupações que traduziam uma atitude, que tentava conciliar o respeito pelas obras originais com a sua história material, que não era comum na época, mesmo num contexto internacional. Comum também não era a sua perspectiva integrada que não esquecia o ambiente em que eram colocadas as obras depois do restauro, pois, como escreveu, «de contrário será apenas temporário o efeito do tratamento»¹³. Igualmente não era frequente o cuidado que tinha com a documentação das intervenções que se traduziu, por exemplo, quer no uso da fotografia, ainda que não sistematicamente, para o registo do estado de conservação das obras e seu tratamento (algo que, porém, já tinha sido feito por Manuel António Moura em 1890), quer nos apontamentos escritos que tomou sobre cada um dos restauros. Pelo contrário, na reclusão da sua oficina, ignorou completamente o auxílio proporcionado pelos meios laboratoriais – nomeadamente a radiografia, que certamente teria sido de grande utilidade nalgumas intervenções, usada já pelo restaurador Carlos Bonvalot, em 1923, e, de uma forma mais sistemática, por Roberto de Carvalho e Pedro Vitorino, a partir de 1928.

A prática do restauro de pintura de Luciano Freire, sem dúvida que actualizada para a sua época, constituiu um paradigma em Portugal e, primeiro no Convento de São Francisco e depois no Museu Nacional de Arte Antiga, durante décadas foi continuada sem modificações significativas por alguns dos seus discípulos directos e de segunda geração, não obstante as mudanças teóricas e práticas que, no entanto, iam acontecendo noutros países num contexto cada vez mais especializado e de colaboração internacional.

¹³ FREIRE, *idem*, p. 48.