



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

A TOMADA DE DECISÃO PERANTE UM
ATO DE VANDALISMO: CONFRONTO ENTRE
OS VALORES HISTÓRICOS E ESTÉTICOS
NA INTERVENÇÃO DE
CONSERVAÇÃO-RESTAURO DO RETRATO
DE D. MARIA ERMELINDA VIANNA

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

Beatriz Helena Marques de Pinho

Porto, Dezembro de 2023



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

A TOMADA DE DECISÃO PERANTE UM
ATO DE VANDALISMO: CONFRONTO ENTRE
OS VALORES HISTÓRICOS E ESTÉTICOS
NA INTERVENÇÃO DE
CONSERVAÇÃO-RESTAURO DO RETRATO
DE D. MARIA ERMELINDA VIANNA

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

Beatriz Helena Marques de Pinho

Trabalho efetuado sob a orientação de

Prof.^a Doutora Joana Teixeira

E coorientação de

Prof.^a Doutora Maria Coutinho

Porto, Dezembro de 2023

À Maria e Joaquim, meus exemplos de força e determinação na travessia entre Brasil e Portugal.

Agradecimentos

O ato de agradecer, ainda que protocolar, é uma forma de reconhecimento daqueles que subvertem o utilitarismo generalizado e se doam à prática do acolhimento, seja de sonhos, ideias, objetivos ou ações.

Assim, agradeço primeiramente à minha equipa de orientação, Prof.^a Doutora Joana Teixeira e Prof.^a Doutora Maria Coutinho, pela presença acolhedora ao longo de toda a minha formação e, sobretudo, pelo incentivo dado ao desenvolvimento deste tema, que hoje resulta na obtenção do título de Mestrado.

Também gostaria de agradecer à Santa Casa da Misericórdia do Porto pela Bolsa de Mérito concedida e por dispor do objeto de estudo deste trabalho. Em particular, presto o meu agradecimento à Dra. Armanda Canhota, gestora da coleção da SCMP, que se mostrou sempre disponível; ao Dr. José Ferreira Silva, que me recebeu com muita disponibilidade na Casa da Prelada; e ao Dr. Carlos Oliveira, por todo o auxílio na consulta ao Arquivo da SCMP.

Esta jornada, que agora se encerra, se iniciou há cinco anos atrás, quando o desejo de me formar na área de conservação-restauro, na qual já trabalhava, transformou a minha vida de muitas e diferentes maneiras.

Se não fosse pelas raízes vindouras dos meus avós, o desafio de atravessar o Atlântico, rumo ao não tão desconhecido assim, seria ainda maior.

Se não fosse pelo empenho e dedicação da minha mãe, nada disso teria sido possível — à ela, os meus mais profundos agradecimentos!

Ao meu pai, que sempre confiou e se orgulhou de mim e da trajetória que eu traço, dia após dia, o meu muito obrigada!

Também não poderia deixar de reconhecer a importância de quem me incentivou antes da ideia se tornar realidade — ao Dimas, os meus sinceros agradecimentos.

À todos os amigos, deste e do outro lado do oceano, que sempre vibraram por mim, gratidão! Em especial, gostaria de agradecer àqueles que acompanharam de perto este árduo processo - Lucas, Soraia, Mariana, Miriam, Giovana, Joana e Maria.

Ao Fernando, o meu mais amoroso agradecimento, pela paciência, parceria e companhia constante, o que torna os meus dias sempre melhores!

Agradeço também à Marcela Tapia, com quem muito aprendi e trabalhei, por me fazer reconhecer minha vocação; assim como à Natasha Bergottini, que me apresentou ao mundo da gestão de coleções.

Gratidão, ao ciclo que se fecha e ao novo que se abre!

Destruir foi obra de loucos sem talento nem glória: Eróstrato, ou os vândalos, os visigodos, os ostrogodos, ou a soldadeca espanhola, que saqueou Roma, ou os árabes que esconderam os afrescos cristãos e queimaram a biblioteca de Alexandria, ou de alguns imperadores loucos que impuseram sua iconografia a Bizâncio durante quase um século, ou alguns protestantes fanáticos sonhando com templos e imagens nuas, ou alguns brutos sem calças durante a Revolução Francesa profanando igrejas e mosteiros, ou nazistas atacando a arte degenerada, ou até mesmo o mímico, muito antes de Platão que, querendo liberar a cidade dos seus simulacros e permitir o pensamento sem imagem, sonhara em expulsar pintores e poetas. Muitos loucos, bárbaros, políticos, religiosos, bandidos, filósofos, mas não artistas: eram verdadeiros criadores, capazes de inventar formas que durassem, ora brilhantes, ora medíocres, mas nunca destrutivas.

(Pierre Zaoui - MAC/VAL, 2009, p. 103)

Resumo

A presente dissertação possui como objeto de estudo uma pintura sobre tela, o retrato da benfeitora D. Maria Ermelinda Vianna, pertencente à Santa Casa da Misericórdia do Porto, cuja grande parte do acervo é composto por pinturas desta natureza, fruto da tradição retratística como forma de homenagear os beneméritos da instituição. Tornou-se pertinente a seleção desta obra por levantar questões relacionadas com o entendimento da arte enquanto objeto de identidade social, visto que, em determinado momento da sua trajetória, o retrato de D. Maria Ermelinda foi alvo de um ato de vandalismo, através de golpes mecânicos na zona do rosto. Com o objetivo de abordar esta ação como um elemento integrante da história da pintura, através da reflexão teórica com claro impacto na prática, a intervenção de conservação-restauro procurou compreender a obra na sua dualidade formal e documental, assumindo o vandalismo como registo da pertença e vivência sociocultural da peça. Tendo como ponto de partida a análise crítica das possibilidades metodológicas, foi clara a definição de um tratamento que respeitasse a devolução da estabilidade estrutural e leitura estética da pintura, em consonância com o intuito de integrar o ato de vandalismo. A tomada de decisão, portanto, se pautou no respeito pelos valores artísticos e históricos deste retrato que é representativo do contexto sociocultural vivenciado no Porto do século XIX, garantindo um equilíbrio entre a imagem e todas as marcas que fazem parte da componente material da obra.

Palavras-Chave: pintura de retrato, cidade do Porto, século XIX, ato de vandalismo, conservação-restauro, método diferenciado.

Abstract

The present dissertation has as its object of study a painting on canvas, the portrait of the benefactress D. Maria Ermelinda Vianna, belonging to the Santa Casa da Misericórdia do Porto, whose large part of the collection is constituted of this type of paintings, as result of the portrait tradition as a mode to honor the institution's benefactors. The selection of this work became pertinent as it raises questions related to the understanding of art as an object of social identity, due to, at a certain point in its trajectory, the portrait of D. Maria Ermelinda was the target of an act of vandalism, through mechanical damages directed to the face area. With the aim of approaching this action as an integral element of the history of painting, through theoretical reflection with a clear impact on practice, the conservation-restoration intervention sought to understand the work in its formal and documentary duality, assuming vandalism as a record of the belonging context and sociocultural experience of the work. Taking the critical analysis of methodological possibilities as a starting point, it was clear to define a treatment that respected the return of structural stability and aesthetic reading of the painting, in line with the intention of integrating the act of vandalism. The decision-making, therefore, was based on respect for the artistic and historical values of this portrait, which is representative of the sociocultural context experienced in 19th century Porto, ensuring a balance between the image and all the marks that are part of the material component of the work.

Keywords: portrait painting, city of Porto, 19th century, act of vandalism, conservation-restoration, different methods.

Índice

Introdução.....	1
1. Arte e Sociedade: o retrato como objeto historiográfico.....	5
1.1. O contexto portuense no século XIX.....	6
1.2. A história da SCMP e sua tradição retratística.....	8
1.3. A Galeria dos Benfeitores.....	10
1.4. D. Maria Ermelinda Vianna e sua representação.....	18
1.5. A obra em sua condição material.....	24
2. Atos de Vandalismo: a arte enquanto alvo de contestações.....	27
2.1. Da etimologia da palavra à banalização do conceito.....	28
2.2. O iconoclasmo como termo predecessor.....	30
2.3. A importância da patrimonialização frente ao vandalismo.....	33
2.4. Os casos de vandalismo na perspetiva da preservação.....	40
3. Tomada de Decisão: reconhecer e integrar o ato de vandalismo.....	46
3.1. Das reflexões críticas ao equilíbrio técnico.....	47
3.2. A reconstrução do suporte têxtil.....	51
3.3. A reintegração da superfície cromática.....	55
Conclusão.....	60
Referências Bibliográficas.....	62
Fontes Arquivísticas.....	62
Fontes Eletrônicas.....	62
Bibliografia.....	63
Apêndice I: Relatório de Intervenção de Conservação-Restauro.....	71
Anexo I: Registos Fotográficos da SCMP - retratos pertencentes ao acervo da instituição identificados como tendo sofrido atos de vandalismo.....	98

Lista de Figuras

Figura 1: Registo Inicial do Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - frente e verso.....	5
Figura 2: Exposição dos retratos na Galeria dos Benfeitores.....	15
Figura 3: Formatação das exposições temporárias na Galeria dos Benfeitores.....	17
Figura 4: Casa em que morava D. Maria Ermelinda Vianna, na Rua da Restauração, 390, Porto - Licença de Obra de 18/10/1864.....	18
Figura 5: Casa em que morava D. Maria Ermelinda Vianna, na Rua da Restauração, 390, Porto - imagem atual por satélite.....	18
Figura 6: Jazigo da família de D. Maria Ermelinda Vianna no cemitério de Agramonte.....	19
Figura 7: Nota de D. Maria Ermelinda no jornal <i>O Commercio do Porto</i>	19
Figura 8: Exposição dos retratos na Galeria dos Benfeitores - pavimento superior, em que aparece o retrato de D. Maria Ermelinda Vianna destacado com um círculo amarelo.....	21
Figura 9: Página do Catálogo Provisório de 1890 em que aparece a menção ao retrato de D. Maria Ermelinda no n.º 172.....	22
Figura 10: Página do Catálogo de 1925 em que aparece a menção ao retrato de D. Maria Ermelinda no n.º 172.....	22
Figura 11: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna pertencente à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo - Porto.....	23
Figura 12: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna pertencente à Venerável Ordem Terceira de São Francisco - Porto.....	23
Figura 13: Mapeamento de Patologias.....	25
Figura 14: Pormenor dos rasgões intencionais existentes na face da figura retratada.....	26
Figura 15: Lista de obras de arte vandalizadas, com respectiva localização e ano do ato de vandalismo.....	35
Figura 16: Detalhe do ato de vandalismo empreendido por Mary Richardson na obra “The Rokeby Venus”, de Diego Velázquez.....	37
Figura 17: Notícia de jornal com a imagem do ato de vandalismo perpetrado na obra “Nude in Front of the Garden”, de Pablo Picasso.....	37
Figura 18: “Sunflowers” (1888) de Van Gogh atingida com sopa de tomate por parte de integrantes da organização Just Stop Oil, na National Gallery.....	39
Figura 19: “Death and Life” (1908-1916), de Gustav Klimt, atingida com tinta preta.....	39
Figura 20: Detalhe da obra “Cathedra”, de Barnett Newman, após ser alvo de um ato de vandalismo.....	43
Figura 21: Detalhe do quadro de D. Pedro II em 2017, após restauro com tom neutro.....	43

Figura 22: Detalhe dos rasgões inerentes ao ato de vandalismo.....	54
Figura 23: Detalhe do enxerto e suturas para o tratamento dos rasgões do suporte.....	54
Figura 24: Detalhe do reforço das uniões dos rasgões com agrafos.....	54
Figura 25: Imagens ilustrativas dos procedimentos para confecção de agrafos.....	54
Figura 26: Visão geral do tratamento dos rasgões existentes na parte central superior da pintura.....	55
Figura 27: Procedimento de reintegração cromática - antes, durante e depois.....	58
Figura 28: Registo Final do Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - frente e verso.....	59
Figura 29: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - fotografia de luz visível.....	71
Figura 30: Macrofotografia das fibras têxteis.....	72
Figura 31: Contagem de fios do suporte.....	72
Figura 32: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - fotografia com luz transmitida.....	73
Figura 33: Imagens das lacunas do suporte - centro superior e canto inferior direito (com enxerto antigo).....	73
Figura 34: Mancha de linha de maré existente na parte central inferior do suporte.....	74
Figura 35: Detalhe do desprendimento da tela na parte central superior da grade.....	74
Figura 36: Detalhe das etiquetas identificativas, oxidadas e quebradiças.....	75
Figura 37: Detalhe dos orifícios de insetos xilófagos localizados no tardo da moldura.....	76
Figura 38: Detalhe da lacuna volumétrica existente na lateral da moldura.....	76
Figura 39: Detalhe das áreas de perda e das manchas escurecidas na superfície da moldura..	76
Figura 40: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - fotografia de luz rasante (incidência pela esquerda).....	77
Figura 41: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - fotografia de luz rasante (incidência pela direita).....	77
Figura 42: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - fotografia de radiação ultravioleta.....	78
Figura 43: Registo com Dino-Lite - detalhe do suporte antes da limpeza mecânica.....	78
Figura 44: Registo com Dino-Lite - detalhe do suporte depois da limpeza mecânica.....	78
Figura 45: Registo com Dino-Lite - detalhe dos estalados na zona do colarinho do vestuário da figura.....	79
Figura 46: Registo com Dino-Lite - detalhe da alteração cromática no plano de fundo.....	79
Figura 47: Detalhe da sujidade superficial existente na obra.....	80
Figura 48: Sujidade existente entre o suporte e a grade.....	80
Figura 49: Detalhe da sujidade acumulada na grade.....	80
Figura 50: Processo de limpeza mecânica da grade.....	80
Figura 51: Processo de limpeza mecânica do suporte.....	81

Figura 52: Retirada dos pregos da régua superior da grade.....	82
Figura 53: Preenchimento das lacunas volumétricas no interior da grade com serrim e PVA.	82
Figura 54: Utilização de placas de ímanes pelo tardo e pela frente para corrigir a deformação do suporte.....	83
Figura 55: Etapas realizadas para reconstituição das lacunas volumétricas do suporte.....	84
Figura 56: Detalhes das suturas para o tratamento dos rasgões do suporte.....	85
Figura 57: Procedimento de reforço das uniões dos rasgões com agafos.....	85
Figura 58: Procedimentos para medição do pH da pintura.....	86
Figura 59: Limpeza química da superfície da pintura com água ajustada.....	88
Figura 60: Registos após finalização dos tratamentos a nível estrutural e de limpeza.....	89
Figura 61: Aplicação de Modostuc® nas áreas de lacunas e perdas da camada cromática.....	90
Figura 62: Materiais utilizados na reintegração cromática.....	91
Figura 63: Detalhes da reintegração cromática.....	92
Figura 64: Reintegração cromática do plano de fundo - fase intermédia e final.....	92
Figura 65: Procedimento de limpeza do tardo da moldura com álcool etílico.....	93
Figura 66: Procedimento de limpeza da superfície da moldura com solução gelificada.....	93
Figura 67: Aplicação de Modostuc® Carvalho nas áreas de perda da moldura.....	94
Figura 68: Detalhe da reconstrução volumétrica do friso decorativo - elaboração do molde, aplicação dos elementos volumétricos e reintegração cromática.....	95
Figura 69: Registo final após tratamento de conservação-restauro.....	96
Figura 70: Retrato de D. Rita Assis de Sousa Vaz.....	98
Figura 71: Retrato de João José Pereira Leite.....	98
Figura 72: Retrato de Luiz Mendes d'Oliveira.....	98
Figura 73: Retrato de António Augusto Campo Verde.....	98
Figura 74: Retrato de Joaquim António da Silva.....	99
Figura 75: Retrato de Mathias d'Araújo Pimenta.....	99
Figura 76: Retrato de Custodio Gonçalves Léo.....	99
Figura 77: Retrato do Visconde d'Alpendurada.....	99
Figura 78: Retrato de Antonio R. do Couto Faria.....	100
Figura 79: Retrato de Manoel Lopes Guimarães.....	100
Figura 80: Retrato de Joaquim António Lopes.....	100
Figura 81: Retrato de João António de Sousa Flôres.....	100

Lista de Abreviaturas

SCMP: *Santa Casa da Misericórdia do Porto*

AHSCMP: *Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia do Porto*

Introdução

A presente dissertação resulta da atribuição da Bolsa de Mérito pela Santa Casa da Misericórdia do Porto (SCMP), que permitiu a seleção de uma obra pertencente ao acervo da instituição, a fim de se realizar um estudo teórico-prático. O objeto selecionado foi o retrato de D. Maria Ermelinda Vianna, pintura sobre tela, que aqui se defende ter sido alvo de um ato de vandalismo através de golpes mecânicos na zona do rosto, identificados assim pelo posicionamento do dano na face da figura e pela visível repetição do ato, possivelmente auxiliado pela incisão de um objeto que levou à rutura das fibras da tela. Um tal gesto de interação social, que contesta a valência identitária de criação da obra, foi determinante para a escolha do retrato e para a sua consequente análise e intervenção, assim, a seleção do tema acusa o interesse em articular os tratamentos ao nível do suporte têxtil e superfície cromática — no âmbito da intervenção de conservação-restauro — com a reflexão sobre o vandalismo enquanto ação pertencente à história da pintura em causa.

A tradição retratística da SCMP, como forma de homenagear os seus beneméritos, faz com que grande parte do seu acervo seja composto por pinturas dessa natureza, tratando-se de exemplares através dos quais é possível observar a evolução artística e social da cidade do Porto (Sousa, 2014). Esta prática, a da encomenda do retrato como forma de homenagem, não era exclusiva da SCMP, pois ocorria também noutras organizações religiosas, como Ordens e Irmandades. Deste modo, ainda que o rastreio da documentação que lhe está associada seja hoje extremamente difícil de se fazer — mesmo nos arquivos da instituição encomendante —, as peças constituem por si só uma fonte histórica.

O facto de o século XIX ter sido marcado por inúmeras modificações políticas, económicas, sociais e culturais, compromete maior atenção ao potencial ato de vandalismo. Esse tema, apesar de pouco estudado (Freedberg, 1985; Goldstein, 1996; Gamboni, 1997), vem sendo debatido essencialmente desde o período cronológico especificado, e voltou a ecoar com ênfase na contemporaneidade de diferentes maneiras, agora atentando para a importância das suas motivações e repercussões. Por essa razão, torna-se pertinente a investigação desta ação, cujo conceito remonta aos oitocentos, mas que continua a ser deveras atual.

Com efeito, os atos de vandalismo são comumente compreendidos como uma ação arbitrária, eminentemente pejorativa, sem que haja espaço para questionar as conjunturas que conduzem à destruição ou dano deliberado de uma obra de arte. Como consequência, as abordagens sobre este tema tornam-se limitadas, incidindo num escasso estado da arte,

sobretudo na área de conservação-restauro, em que o ato de vandalizar não transcende a lógica simplista da destruição material.

Segundo Françoise Choay (1992), a materialização do dano é uma forma de contestar a narrativa do monumento histórico, como é construída publicamente, e de interagir com a cultura estabelecida em torno deste. Tal prática, ainda de acordo com a autora, irrompeu com a Revolução Francesa, quando o reconhecimento do vandalismo foi fundamental para estabelecer as noções fundacionais de patrimonialização. Da mesma maneira que o conceito de patrimônio se institucionalizou ao longo do tempo, ganhando contornos legais, os parâmetros para a sua salvaguarda também se transformaram em função de novas perspectivas de conservação.

Tomando por base a Teoria do Restauro (1963) de Cesare Brandi, que definiu o restauro como “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro” (Brandi, 2004, p. 30), é possível estabelecer um tratamento que devolva a estabilidade estrutural e estética de uma obra de arte em consonância com registros visuais de uma interação sociocultural e, por vezes, política, entre arte e sociedade. Assumir um ato de vandalismo como parte do historial da obra, portanto, pode ser uma alternativa justificável, que não se pauta por defender a destruição em oposição à preservação, mas em reconhecer o patrimônio tal e qual se apresenta no momento presente, um lugar dinâmico, plural e de constante debate público.

A concretização do objetivo principal — estabelecer correlações entre as questões históricas e estéticas alusivas ao percurso de vida da obra, através de uma intervenção de conservação-restauro —, consolidou-se através de um estudo extenso acerca das particularidades do objeto. Neste sentido, a investigação compreendeu a dimensão histórica da obra, de modo a perceber o significado dos retratos de benfeitores, ao mesmo tempo que contemplou a vida da personalidade retratada e a trajetória da peça na instituição SCMP.

Em resultado desta abordagem, e perante a consciência de um assumido ato de vandalismo, foi imprescindível uma análise reflexiva numa perspectiva abrangente e crítica, manifestando a necessidade de o integrar na pintura através de métodos de tratamento discerníveis, em resposta aos incontornáveis valores históricos e artísticos. Assim, uma tomada de decisão consciente e equilibrada entre a abordagem formal e documental da obra, tornou possível reconstituir a leitura da pintura, bem como assumir todas as suas marcas até ao presente, preservando a obra na sua completude.

A fim de se obter o máximo de informação sobre o retrato de D. Maria Ermelinda Vianna e sua contextualização, a metodologia definida implicou uma vasta pesquisa, maioritariamente realizada na Casa da Prelada, onde se situa o Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia do Porto (AHSCMP), em que foi feita a recolha de documentação acerca da retratada e da instituição, como os testamentos de D. Maria Ermelinda e de seu irmão, bem como os Relatórios dos Actos da Mesa da SCMP. Esta investigação ocorreu a par da pesquisa acerca do recorte cronológico que abrange a centúria de XIX, período que compreende a vivência da retratada, a criação da obra e a construção da galeria destinada à exposição dos retratos dos beneméritos, não sem deixar de referir o contexto histórico em que se situava a cidade do Porto e a sociedade portuense.

Por outro lado, com o intuito de pensar o ato de vandalismo para além dos juízos sumários a que geralmente está voltado, foi necessário efetuar um amplo levantamento bibliográfico para interpretar as ações e consequências desta ação, enquanto conceito e prática associada à destruição de obras de arte, desde a sua origem etimológica, no século XIX, até os atos realizados na contemporaneidade. Da mesma maneira, o recurso às teorias de restauro e a bibliografia específica com ênfase em pintura sobre tela, foi imprescindível para a fase da tomada de decisão, em que foram adotadas estratégias para conciliar a estabilidade da obra, as características intrínsecas à sua criação e os mecanismos de significações variáveis em que esteve inserida ao longo da sua história.

Estruturalmente, a presente dissertação é composta por três capítulos, sendo o primeiro capítulo dedicado ao objeto de estudo — o retrato de D. Maria Ermelinda Vianna —, em diálogo com a realidade portuguesa no período coevo. Aqui, dar-se-á mais ênfase à cidade do Porto, identificando as características da sociedade portuense, seus hábitos culturais e engajamento artístico, sobretudo no que tange à burguesia da época, classe social em consolidação que ocupou um lugar de destaque ao longo do século XIX.

A análise prossegue tendo como foco a tradição retratística da Santa Casa da Misericórdia como forma de agraciar os seus beneméritos — a quem a instituição deve parte do seu crescimento e importância social —, homenageados também através da criação da galeria de benfeitores. Será nesta galeria que o retrato de D. Maria Ermelinda Vianna ficou, depois, exposto. O capítulo termina com o levantamento do estado de conservação da obra e com as considerações acerca do seu significado e funcionalidade, verificando a existência de danos que contrariavam o simbolismo da representação, na medida em que os rasgões perpetrados pelo

suposto ato de vandalismo na face da figura afetaram a leitura da imagem, impossibilitando a imortalização da memória figurativa da benfeitora.

O segundo capítulo aborda os atos de vandalismo como a discrepância estabelecida por este estudo entre a condição e o significado da obra, trazendo uma abordagem desde a origem do seu conceito, em oitocentos, até a reprodução na contemporaneidade, procurando estabelecer um diálogo com as perspectivas atuais em que esse mecanismo vem sendo identificado e o período histórico em que esta ação de contestação social é definida, fazendo surgir, em contrapartida, a ideia de patrimônio e a preocupação mais latente com a preservação do mesmo, na qualidade de registos da autenticidade histórica. Assim, as perspectivas de preservação e salvaguarda da integridade do objeto, e as considerações acerca da obra de arte e da sua relevância histórica e estética, são também abordadas neste capítulo, através da aproximação ao debate acerca da patrimonialização e musealização, que se configuram como estratégias para proteção e perpetuação do patrimônio, aliadas às práticas de conservação-restauro.

O terceiro e último capítulo, voltado para a componente prática da dissertação, contempla as estratégias pensadas para a preservação e apresentação do objeto, numa vertente mais técnica. No que se refere ao melhor entendimento da composição e da tomada de decisão eleita para a restituição da unidade do objeto, são justificados os métodos e materiais utilizados na intervenção, concluída com a estabilização da pintura e devolução de sua leitura formal e estética, em consonância com o respeito pela sua historicidade material e simbólica.

Neste capítulo, porém, só é abordada a intervenção que esteve diretamente relacionada ao ato de vandalismo perpetrado contra a obra, incidindo na reconstrução do suporte e reintegração cromática das áreas correspondentes aos rasgos intencionais. Devido ao enfoque da dissertação ser o vandalismo enquanto ação e motivação para a intervenção de conservação-restauro, o relatório completo da intervenção exercida no objeto de estudo encontra-se no Apêndice I, página 71.

A imersão investigativa desta dissertação procurou atender a uma sensibilidade histórico-crítica que não se pauta pela tentativa de categorizar os atos de vandalismo ou de definir um tratamento de conservação-restauro a ser seguido nesses casos, mas sim na vontade de articular estes temas através de um objeto de estudo que permite o levantamento de algumas questões pertinentes, como: O que coabita num ato de vandalismo? Que peso tem na história de uma obra? Quais as suas consequências para a tomada de decisão numa intervenção de conservação-restauro?

1. Arte e Sociedade: o retrato como objeto historiográfico

A obra em estudo na presente dissertação é uma pintura a óleo sobre tela (Figura 1), que retrata uma figura feminina do século XIX e integra o espólio dos quadros dedicados aos beneméritos da Santa Casa da Misericórdia do Porto. D. Maria Ermelinda Vianna, a retratada, faleceu a 15 de Fevereiro de 1879, sendo uma das benfeitoras da referida instituição que, como prática comum à época, foi agraciada após a sua morte com a encomenda do seu retrato. Do conjunto de retratos pertencentes à SCMP, que totalizam cerca de trezentos e sessenta e seis quadros (Morais, 2001), em treze deles, incluindo o de D. Maria Ermelinda, foram identificados danos mecânicos, muito provavelmente implicando um ato deliberado de destruição¹. Partindo do entendimento de que tudo o que diz respeito à história da obra deva ser considerado como relevante para sua componente material e simbólica, torna-se evidente a decisão e necessidade em abordar este ato classificado como vandalismo como parte da trajetória do objeto de estudo, não apenas pela teoria, mas também pela prática de atuação, sendo este o ponto de partida para integrar esta ação como parte da historiografia do retrato.



Figura 1: Registo Inicial do Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - frente e verso.
© Beatriz Pinho

¹ Como mencionado na Introdução da dissertação, foi a instituição SCMP a identificar os rasgões como atos deliberados. Ao mesmo tempo, a análise dos cortes confirma uma motivação intencional. No Anexo I (página 98) do presente trabalho é apresentado o registo fotográfico dos outros retratos de benfeitores identificados como tendo sofrido ato de vandalismo.

1.1. O contexto portuense no século XIX

De acordo com diversos autores, a Revolução Francesa desempenhou um papel fundamental nas diversas insurreições e nas grandes mudanças na política, economia e sociedade que ocorreram na Europa ao longo do século XIX, assinalando o início de uma nova era, em que se radicaram as diversas revoluções liberais (Pinto et al., 2006). Neste novo panorama, foram identificadas alterações sociais e culturais diretamente ligadas à difusão do pensamento iluminista, que não é alheio à consolidação de uma mentalidade burguesa que lhe teria dado origem.

Também em Portugal a centúria de oitocentos foi uma época de muitas modificações, especialmente sentidas pela sociedade portuense, que passava por um momento de rutura devido ao ideal republicano que se alastrava, sobretudo decorrente da Revolução de 1820, cuja gênese estava na emergência da afirmação da liberdade, que implantou uma nova ordem no país (Basto, 2010). No Porto, onde a presença da burguesia era bastante expressiva devido ao grande fluxo comercial proveniente do vinho da região, as doutrinas democráticas se propagaram com maior intensidade (Basto, 2010), principalmente a partir de 1850, quando a situação política começou a se estabilizar, depois do intervalo de meio século em que a cidade vivenciou as invasões francesas, o episódio do Cerco do Porto, a peste bubônica e a instauração das ideias liberais (Amorim, 2018b).

Como consequência, a camada social burguesa consolidou-se com mais ênfase nesse cenário de modernização da cidade, embora com alguma resistência das classes privilegiadas, que se esforçaram para salvaguardar o seu antigo estatuto. Portanto, os contrastes existentes no Porto desde meados do século XIX resultaram desta “nova” burguesia, que ascendia de maneira muito diversificada através dos seus rendimentos e dos hábitos adquiridos² (Assunção, 2015).

De acordo com António Barros Cardoso (Sousa, 2012), esta época, a da transição para a modernidade, foi vivenciada no Porto com uma grande evolução urbana e tomada do espaço público pela sociedade, tornando-a na cidade mais proeminente do país (Lochery, 2020). Segundo Alice Semedo (2004), a ideia de “espaço público” foi fundamental para estabelecer os novos princípios democráticos concomitantes com o surgimento dos estados-nação modernos, que se disseminavam com a emergência de uma vida urbana. As mulheres, antes muito restritas ao espaço doméstico, passaram a recorrer às lojas da Rua das Flores, que se tornou o eixo do comércio na cidade, para validar sua nova condição social através do vestuário e da joalheria

² Sobre este assunto, indica-se consultar a seguinte obra: Cruz, M. A. (1999). *Os burgueses no Porto na segunda metade do século XIX*. Fundação Engenheiro António de Almeida.

(Lochery, 2020). Para além da dinamização das ruas voltadas ao comércio, os jardins também passaram a ser espaços de visibilidade e comunicação, onde a identidade do indivíduo procurava se destacar do âmbito coletivo.

Apesar do modelo de vida continuar a ser patriarcal, tanto na esfera privada como na pública, como afirma Glória Rosas Brandão (Sousa, 2012), as mulheres ganharam mais liberdade e, não só podiam aprender algum ofício, como se dedicar a determinadas associações como beneméritas — “Além da Misericórdia, que os Portuenses muito auxiliavam, eram inúmeros os estabelecimentos de caridade que o Porto sustentava” (Basto, 2010, p. 105).

Ao longo dos oitocentos a cidade também foi marcada pela ação religiosa e social das diversas irmandades, com destaque para a Santa Casa da Misericórdia e para as Ordens Terceiras, como a do Carmo, a de São Francisco, a da Santíssima Trindade, a da Lapa e a Irmandade do Terço e Caridade (Sousa, 2014). Homens e mulheres de posses e sem filhos costumavam instituir como beneficiários de seus legados estas instituições que apoiavam os menos favorecidos, sendo depois reconhecidos como benfeitores das referidas associações religiosas (Sousa, 2014).

No que diz respeito ao ambiente cultural da cidade, foi desenvolvida uma rede em torno da produção pictórica e da capitalização sociocultural (Assunção, 2015). O grande interesse pelo mercado de arte existente no Porto estava relacionado com a presença dos ingleses que habitavam a cidade, como é o caso de John Allen³, negociante de vinho do Porto, que se destacou pela sua coleção, fundando o Museu Allen⁴, em 1836, junto à sua casa na Rua da Restauração (Assunção, 2015; França, 1990). As obras que colecionava eram muitas vezes oriundas dos conventos e mosteiros extintos em decorrência da consolidação do liberalismo no país⁵ (Assunção, 2015).

³ Para maiores informações sobre o colecionador, recomenda-se a consulta à seguinte obra: Santos, P. M. L. (1997). *Um colecionador do Porto Romântico, João Allen (1781 – 1848)*. IPM- FCT.

⁴ Conhecido também como Museu da Restauração, o espólio do museu foi adquirido pela Câmara Municipal do Porto em 1850, após a morte de John Francis Allen ou João Allen, em 1848. Essa ampla e variada coleção de arte deu origem ao Museu da Cidade ou Museu Municipal, em 1852, tendo funcionado até 1940. Atualmente, essas obras de arte encontram-se sob a tutela do atual Museu Nacional Soares dos Reis, embora ainda pertençam à Câmara Municipal da cidade. Informações retiradas da página do Arquivo Municipal do Porto - Gisa (Gestão Integrada de Sistemas de Arquivo): <https://gisaweb.cm-porto.pt/creators/22160/>

⁵ De acordo com Rute Massano Rodrigues (2018), foram as ideias iluministas provenientes da Revolução Francesa que influenciaram a decisão da constituinte em estipular que os bens do clero fossem colocados à disposição da nação: “Se, por um lado, o mundo tinha visto nascer em França uma importante política patrimonial, que serviria de modelo a países como Portugal, por outro – e, em grande parte, como reação a símbolos da antiga ordem – igreja e conventos, assim como outros edifícios, foram saqueados, destruídos, vendidos, levando ao desmantelamento quase sempre insensível e cego, de uma parte significativa do património.” (p. 108)

No mesmo ano da fundação do museu, também surgiram as duas grandes academias portuguesas, nomeadamente a Academia Nacional de Belas Artes, em Lisboa, e a Academia Portuense de Belas Artes, no Porto, o que desencadeou a consolidação da classe artística nacional a partir da segunda metade do século XIX (Castro, 1997). Desse momento em diante, a arte em Portugal foi ocupando outro estatuto, embora o mercado de arte ainda tenha se mantido muito voltado às encomendas das pinturas de retrato⁶, que ocupavam um lugar de destaque na pintura portuguesa, como se afirma:

Mesmo num período em que os pintores da APBA, se dedicavam à pintura naturalista, fruto das suas aprendizagens em contacto com a pintura francesa, está patente no percurso da maioria que a pintura de retrato, não deixou, mesmo com o desenvolvimento da fotografia, de ser uma forma de sobrevivência de muitos pintores para esta época. O encomendante continuou a ter bastante peso no percurso destes artistas, assim como no desenvolvimento artístico do Porto. (Amorim, 2018a, p. 425).

1.2. A história da SCMP e sua tradição retratística

A Santa Casa da Misericórdia do Porto destacou-se na época por dinamizar culturalmente a cidade e por fomentar o interesse pela pintura de retrato, tendo como procedimento usual retribuir as doações recebidas através do reconhecimento daqueles que, pelos seus serviços e donativos, tornaram a SCMP uma instituição de caridade reconhecida no país, o que culminou na vasta representação destes benfeitores como forma de os homenagear e eternizar a sua vivência através da arte (Morais, 2001).

A aquisição de patrimônio particular com a qual a Misericórdia foi agraciada remonta ao início da história da instituição, cuja criação se deu em 1499 pelo rei D. Manuel I, sendo primeiramente gerida pelo Compromisso da Misericórdia de Lisboa de 1516 e posteriormente pelos Compromissos reformulados de 1594 e de 1643 (Morais, 2001). A sede do Porto, por sua vez, foi instalada provisoriamente em 1502 na Capela de Santiago no Claustro Velho da Sé, sendo transferida apenas em 1555 para a morada na Rua das Flores, patente até os dias de hoje, onde estão as instalações do Museu da Misericórdia do Porto - MMIPO (Amorim, 2018a).

⁶ A pintura de retrato é considerada o gênero mais importante do século XVIII e XIX, por estar muito ligada aos salões, que perduraram até muito tarde em Portugal, tendo as galerias de arte surgido apenas ao longo da segunda metade de oitocentos (Urbano Afonso & Fernandes, 2019).

Os subsídios reais oferecidos pelo *O Venturoso* e por sua terceira esposa, rainha D. Leonor, foram essenciais para a subsistência desta Santa Casa, porém, os legados dos beneméritos também foram imprescindíveis para a perpetuação da missão e valores entretanto assumidos, bem como para dar o apoio financeiro necessário em muitos momentos de dificuldade pelos quais a instituição passou (Morais, 2001). Um exemplo da importância dessas doações foi a possibilidade da SCMP se mudar para instalações próprias em meados do século XVI, visto que foi D. Maria de Castro, viúva de Fernão Camelo, quem doou o terreno situado na onde a SCMP construiu a nova confraria e a igreja, concluídas entre 1564 e 1567 (Amorim, 2018a; Moraes, 2001).

Devido à vinculação inicial com a Sé e ao crescimento e solidez que a instituição foi adquirindo ao longo do tempo, a Misericórdia do Porto contou com o envolvimento de muitos cidadãos que registavam o seu apoio social, sobretudo através de testamentos, como afirma Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Moraes em seu estudo sobre a SCMP:

O testamento foi o meio utilizado, por excelência, para a concessão dessas dádivas, mas implicava contrapartidas, na medida em que a Santa Casa, na qualidade de beneficiária, devia comprometer-se a satisfazer as solicitações dos testadores.

Através de testamentos, a maior parte destes benfeitores mostrava preocupações em relação à alma, ao momento da morte, em relação ao protocolo do funeral e aos cuidados que se deveriam ter com o seu jazigo. O número de missas, muitas vezes perpétuas, por alma do doador e dos seus próprios familiares chegava a ser exorbitante e isto tudo em troca das avultadas somas deixadas em testamento.

Por vezes a Santa Casa, perante as exigências determinadas pelos doadores e que levavam ao dispêndio de elevadas somas na sua concretização, colocava várias questões acerca da aceitação ou não destes testamentos, visto que o valor dos legados acabava por ser menor que as despesas. (Moraes, 2001, p. 14)

Geralmente após a morte do benfeitor e do levantamento das suas vontades testamentárias, onde estavam incluídas doações à Santa Casa, a Mesa Administrativa — órgão social voltado à gerência da instituição —, mandava executar o retrato, que variava no formato conforme o valor do legado (Morais, 2001). Ainda de acordo com Maria Antonieta Moraes, “poucos são os retratos de corpo inteiro, destinados aos benfeitores de mais ricos legados e às figuras régias. A maioria é constituída por retratos de meio corpo ou a 2/3 de corpo inteiro”

(Morais, 2001, p. 79). Apesar de ser este um universo majoritariamente masculino, as mulheres representadas eram, em geral, solteiras ou viúvas sem descendência, oriundas da burguesia local ou de famílias de raízes mais antigas, normalmente retratadas com uma certa sobriedade, independentemente de sua condição social (Sousa, 2014).

Em virtude desta tradição retratística, a Santa Casa da Misericórdia do Porto detém uma coleção bastante representativa da sua história e da sociedade a que esteve ligada, sendo para mais exemplificativa da dinâmica social e cultural da sociedade portuense (Morais, 2001). A ordenação cronológica das pinturas situa-se entre 1649, data do primeiro quadro inventariado, e 1949, embora não seja garantida a inexistência de retratos anteriores a 1649 (Morais, 2001). Contudo, foi sobretudo no século XIX que a Mesa encomendou o maior número de pinturas de retrato, o que leva a crer que a prática de oferecer bens a esta instituição estava bem definida entre a burguesia (Morais, 2001; Sousa, 2014). Segundo Regina Andrade, “a partir da segunda metade do século XIX intensifica-se a encomenda de retratos por parte da Misericórdia do Porto, refletindo não só um acréscimo do número de benfeitores, como também a moda e a difusão deste género de pintura, que se democratiza, ao ser procurada pela burguesia, classe em franca ascensão social” (Tavares, 2011, p. 22). O ambiente cultural do Porto favorecia, portanto, a fruição da arte como um fenómeno comunicativo, em que o retrato se tornou um instrumento de reconhecimento público e de perpetuação da memória. A reunião de atributos e condições tradicionalmente atribuídos à nobreza permitiam que a classe burguesa que surgia se destacasse da massa trabalhadora, não só na vida, mas também na morte (Assunção, 2015).

Com a intensificação deste tipo de protocolo de agradecimento, em que o retrato era utilizado como instrumento de reconhecimento público, o valor destas obras possuía uma dimensão simbólica quase que espiritualizada, fazendo permanecer a relação eterna entre o benfeitor e a instituição. Assim, de modo a pautar este código social manifestado pela relevância que possuía no universo das academias, a Santa Casa da Misericórdia recorreu à criação de uma galeria destinada à exposição permanente das pinturas dos beneméritos, tornando-os protagonistas do perfil histórico da instituição.

1.3. A Galeria dos Benfeitores

Apesar da grande importância atribuída aos retratos dos benfeitores pela Santa Casa da Misericórdia do Porto, as obras não possuíam um local destinado à sua exposição permanente. Era comum que todas estas pinturas fossem expostas anualmente no dia 02 de Julho, dia da festa

de Nossa Senhora da Visitação — Padroeira das Misericórdias —, no claustro primitivo da sede da SCMP, durante três dias (Moraes, 2001). Após esse tempo, os retratos retornavam à arrecadação, onde permaneciam até o ano seguinte, privados da apreciação pública e sujeitos à deterioração por más condições de armazenamento (Tavares, 2011). Sobre este assunto se refere o provedor Conde de Samodães⁷ no Relatório dos Atos da Mesa da SCMP apresentado ao Definitório em Sessão de 10 de Julho de 1888⁸:

Emquanto os retratos eram destinados para se conservarem amontoados em um sótão do edificio, esperando o dia da Visitação de Santa Isabel para apparecerem á luz no atrio da Santa Casa, debaixo de um toldo de lona, exposto á chuva e ao sol, qualquer tela seria sufficiente, mas hoje que os retratos são destinados a viver em sociedade com os vivos, expostos a um exame continuado em exhibição constante, é mister que, sem transpôr as raias de uma sensata economia, elles se possam apresentar sem vergonha. Até agora, pelo systema adoptado, os bemfeitores da Santa Casa resurgiam na sua imagem por algumas horas em um certo dia do anno, e se apresentavam ao publico, que os vinha vêr.

Passadas essas horas, volviam á arrecadação, onde ficavam tão occultos e ignorados como os cadaveres amarrados ao ergastulo do sepulchro. Hoje, depois que a galeria se organise, a fôrma exterior dos extinctos ficará sempre patente aos que vierem, como curiosos ou devotos, contemplar as imagens de quem deixou de si boa memoria. (Tavares, 2011, pp. 49-50)

Em consequência, foi somente sob a provedoria de Francisco de Azeredo Teixeira de Aguiar (2.º Conde de Samodães), que houve uma preocupação com o modo de acondicionar e expor os retratos dos benfeitores. Em 1885 o provedor nomeou uma comissão para apresentar à Mesa Administrativa um projeto e orçamento com o objetivo de preservar essas obras que perpetuavam a memória e generosidade da instituição.

A primeira proposta de local para a instalação da galeria dos retratos dos benfeitores foi a parte central do edificio do Hospital de Santo António, uma das dependências da SCMP, contudo, o Conde de Samodães não aprovou a sugestão, argumentando: “Esta proposta não era

⁷ Francisco de Azeredo Teixeira de Aguiar (16 de Julho de 1828 - 3 de outubro de 1918), o segundo Conde de Samodães, ocupou o lugar de provedor da Santa Casa da Misericórdia do Porto entre 1884 e 1888 e depois de 1891 a 1895. Reconhecido pela instituição como um homem das letras e das artes, matemático, engenheiro e político, é considerado como uma das personalidades mais influentes na segunda metade de oitocentos até ao fim da monarquia no país, em 1910. Informações retiradas da página do Museu e Igreja da Misericórdia do Porto: https://www.mmipo.pt/pt-pt/obras/conde-de-samodaes_5

⁸ AHSCMP, H-8-39: *Relatório dos Actos da Mesa da Santa Casa da Misericórdia do Porto na sua gerência do 1.º de Julho de 1887 até 30 de Junho de 1888 apresentado ao Definitório em Sessão de 10 de Julho de 1888 pelo provedor Conde Samodães.*

aceitável, não só porque a Misericórdia do Porto não se limita apenas ao hospital de Santo Antonio, o qual sem dúvida é o coração, mas não a totalidade d'esse ingente corpo”⁹ (Tavares, 2011, p. 42). A esta posição somavam-se o tempo e os custos, que seriam extensos até estar completa a ampliação e transformação necessária do hospital, sendo que esse era um assunto a ser resolvido com urgência.

Após diversas sugestões, ficou decidido o átrio da sede da Misericórdia como o local ideal para a exposição dos quadros dos benfeitores. O projeto da construção deste novo espaço foi de autoria do engenheiro António Maria Kopke de Carvalho, datado de 1886, cuja arquitetura moderna era inerente ao período da industrialização, ainda marcado pelas correntes racionalistas. A conceção arquitetónica contava com uma varanda superior apoiada em colunas de ferro e teto envidraçado¹⁰ (Amorim, 2018b).

A figura do provedor foi muito ativa e interventiva, sendo essencial para a criação e dinamização do que seria o espaço da galeria¹¹. Ainda no âmbito da sua administração, o cuidado com o espólio da instituição levou à criação de uma nova comissão, cujo objetivo era o de regulamentar a função de conservador da galeria de retratos dos benfeitores (Amorim, 2018b; Tavares, 2011), como se dá a conhecer:

Regulamento do Conservador da galeria dos Bemfeitores

Artigo 1.º _ A Meza da Santa Casa contractará com um artista competente a conservação e reparação dos quadros da sua galeria, o qual se denominará _ **conservador da galeria** _.

1.º _ Este logar não é do quadro dos empregados da Santa Casa e póde ser dispensado quando á Meza pareça conveniente.

2.º _ O ordenado mensal, que lhe fica designado provisoriamente, é de vinte mil reis.

⁹ Ver nota acima.

¹⁰ “A solução escolhida para este recinto insere-se na arquitectura do ferro, ensaiada no Porto nas pontes metálicas, Palácio de Cristal, Palácio da Bolsa ou no Mercado Ferreira Borges. A galeria de retratos da Misericórdia constitui um belo exemplar desta corrente.” (Tavares, 2011, p. 26).

¹¹ “A galeria dos benfeitores desta Santa Casa mereceu desde há muito os cuidados das várias Mesas. Sem pretender fazer aqui a sua história, lembramos que, pelo menos desde meados do século passado, se pensou em arranjar lugar condigno para eles. Estavam então dispersos pela Sala do Despacho, Secretaria e outras dependências e nas Instituições que a Misericórdia administrava; no dia 2 de Julho de cada ano eram expostas ao público. Numa acta de 1869, renovando outras propostas anteriores, e atendendo à falta de espaço e deterioração que estavam sofrendo, resolveu-se nomear uma comissão ‘para escolher lugar apropriado’. No entanto, e depois de tentativas malogradas (1870, 1875) foi finalmente a Mesa de (1885-1886) que tomou a peito iniciar essa obra, mandando construir no pátio a elegante galleria em ferro sob projecto do inspetor de obras Kopke de Carvalho, aprovado em 11 de Fevereiro de 1887, e inaugurada solenemente em 18 de Maio de 1890, sendo provedor o Visconde de Castro e Sola, depois de se lhe introduzirem algumas alterações pelo inspetor de obras José Isidro Campos.” (AHSCMP, Cota 3881: *Inventário dos Retratos de Benfeitores*, 1983).

Artigo 2.º _ É condição essencial, para o provimento do logar de conservador da galeria, que os candidatos pròvem por documento que estudaram com aproveitamento a pintura, em algum estabelecimento publico official do paiz ou do estrangeiro, e que não excedem a cincoenta annos de idade.

Artigo 3.º _ Ao conservador da galeria incumbe:

- 1.º _ A collocação dos quadros dos bemfeitores, segundo a melhor disposição artística;
- 2.º _ O restaure de todos os que precisarem ou quando o venham a precisar;
- 3.º _ Vigiar a reparação dos caixilhos;
- 4.º _ Organisar o catalogo geral dos quadros e os seus supplementos, para se imprimirem por conta da Santa Casa;
- 5.º _ Collocar todos os objectos, que, além dos quadros, devam figurar na galeria;
- 6.º _ Visitar a galeria a miudo, e pelo menos uma vez por semana, dando conta á Meza mensalmente do resultado das suas visitas, expondo o que julgar necessario;
- 7.º _ Dar as instrucções sobre os novos quadros que se hajam de fazer, e emittir o seu parecer sobre os que se fizerem, para serem aceites ou não;
- 8.º _ Dar o seu parecer sobre quaesquer obras de arte que a Meza tenha de mandar fazer;
- 9.º _ Responder a todas as questões, sobre que seja consultado pela Meza, com relação ás bellas-artes.

Artigo 4.º _ O conservador da galeria, até que a Meza lhe proporcione gabinete adaptado para o seu trabalho, dentro do edificio da Santa Casa, poderá levar para o seu domicilio, passando recibo, os quadros que se proponha restaurar; excepto os que tiverem merecimento artistico.

Artigo 5.º _ O conservador é obrigado a comparecer na galeria sempre que seja chamado pelo provedor ou secretario geral, ou de ordem de qualquer d'elles, para vir dar explicações a visitantes de consideração, e para as solemnidades, em que a sua presença seja conveniente.

Artigo 6.º _ O conservador não poderá encarregar-se de fazer retratos dos bemfeitores da Santa Casa, por ser o inspector dos que se fizerem, mas poderá incumbir-se de algum quadro historico que a Meza deliberar que se faça.

Artigo 7.º _ Haverá uma commissão permanente composta do provedor, secretario geral e de um mezario que vigiará superiormente sobre a galeria, á qual o conservador se dirigirá para lhe fazer as suas requisições.

Artigo 8.º_ Esta comissão reunirá sempre que fôr necessario, assistindo ás sessões o conservador, sempre que fôr convidado, mas este não terá voto. Das suas sessões se lavrará acta em livro proprio.

Artigo 9.º_ No orçamento da Santa Casa se assignará a verba que haja de despende-se annualmente com o melhoramento da galeria, material, limpeza e guarda.

Artigo 10.º_ Ficam ractificadas e confirmadas todas as disposições referentes á galeria dos benfeitores, escriptas no capitulo XV do regulamento geral da Meza e Definitorio de 9 de julho de 1887.

Artigo transitorio._ A Meza fixará a época em que o conservador nomeado ha de entrar em exercicio, com o vencimento designado no n.º 2.º do artigo 1.º; o que dependerá da conclusão da galeria._

Approvado pela Meza da Santa Casa da Misericórdia do Porto em sessão de 22 de Dezembro de 1887. ¹²

Depois de realizado o concurso público, foi escolhido em 1888, para o cargo de conservador da galeria de retratos dos benfeitores, o pintor Joaquim Victorino Ribeiro, regressado de Paris. Para além da gestão das novas aquisições de pintura, o conservador deveria ser o responsável pela sua montagem no espaço expositivo, pela sua manutenção e catalogação, assim como pela fiscalização da galeria, cabendo-lhe a nomeação de um guarda que controlasse os visitantes. No exercício das suas funções, Joaquim Victorino Ribeiro restaurou os retratos mais antigos que estavam em mau estado de conservação, para que estivessem em boas condições aquando da inauguração do espaço expositivo (Amorim, 2018b).

Cabe salientar que, no período em que a galeria estava a ser construída, não se realizou a solenidade anual de exposição das obras, embora a encomenda de pinturas de retrato em homenagem aos benfeitores não tenha sido interrompida (Morais, 2001). Data de 1886 a última exposição antes do início das obras da galeria até à sua inauguração, a 18 de Maio de 1890, dia da Padroeira da Santa Casa — Nossa Senhora da Misericórdia —, pelo provedor Ayres Frederico de Castro Solla. Esta data marca também o início da exposição permanente dos retratos dos benfeitores (Amorim, 2018b; Tavares, 2011).

¹² Excerto transcrito do documento consultado no Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia do Porto - AHSCMP, Cota 3980: *Regulamento do Conservador da galeria dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*.

Segundo Maria Antonieta Morais (2001), “nesta altura a colecção de retratos era formada por cerca de duzentos e sessenta e duas peças, estando patentes duzentos e quarenta e seis na galeria, sete na sala de sessões e nove no gabinete do provedor” (p. 73), sendo que na sala das sessões estavam os retratos dos principais benfeitores, no gabinete do provedor os dos beneméritos mais antigos (Morais, 2001; Amorim, 2018b), e os restantes expostos na galeria (Figura 2).



Figura 2: Exposição dos retratos na Galeria dos Benfeitores.
(Tavares, 2011, p. 32)

Ao analisar a coleção na sua totalidade, nota-se um número muito superior de retratos masculinos em relação aos retratos femininos, e poucas pinturas com representação de corpo inteiro, destinadas aos benfeitores de notoriedade. Uma preocupação da SCMP, que se perpetuou, era a da encomenda de molduras iguais para todos os quadros, além da presença de inscrições identificativas localizadas a partir de 1800 na parte superior do retrato (Morais, 2001).

Na altura da inauguração da galeria, a administração demonstrou interesse em criar um catálogo com os retratos dos benfeitores e respetivos dados biográficos e autorais, um projeto que não foi possível levar a cabo devido ao elevado número de obras, dificuldades financeiras e pouca capacidade logística. Por essa razão, foi elaborado apenas um catálogo provisório, em que se listava o nome, a data do falecimento e o número de ordem correspondente à identificação que se vê no tardo da moldura do retrato (Morais, 2001; Amorim, 2018b).

A SCMP realizava exposições que eram fruto da tentativa de vivificar os dirigentes e beneméritos que destinavam seus bens à propagação dos ideais da instituição, por essa razão, a mesma continuou a ser uma grande encomendante de pinturas de retrato, mesmo quando este gênero pictórico sofreu uma alteração substancial, passando a ter como modelo a fotografia dos retratados (Morais, 2001). Sobre o uso da fotografia como referencial, declara o Conde de Samodães: “há ainda alguns retratos de benfeitores, que se não fizeram, nem se encomendaram, por não termos as photographias por onde eles se hão de copiar [...]. A meza não olvidará o dever de enriquecer a sua galeria com os retratos dos homens, que continuam a fundação d’este estabelecimento de caridade” (AHSCMP: *Relatório dos Actos da Mesa Administrativa da SCMP, 1887-1888*, p. 155).

A galeria assumiu um papel preponderante no desenvolvimento artístico da cidade e era muito visitada pelo público, que a entendia como uma espécie de museu da caridade (Morais, 2001), o que se refletiu na dinamização cultural do espaço, como se afirma no discurso de Conde de Samodães, à época provedor: “É hoje um ponto forçado a nossa galeria para o viajante que chega ao Porto, o que mostra ter sido uma ideia feliz a sua fundação.” (AHSCMP: *Relatório dos Actos da Mesa da SCMP 1891-1892*, p. 76).

Contudo, com o tempo, o espaço antes dedicado essencialmente às figuras dos benfeitores começa a inserir-se na rede de mediação social através da realização de exposições temporárias, individuais ou coletivas. O artista interessado em expor na então galeria deveria enviar um requerimento à Mesa Administrativa da SCMP solicitando a autorização e assumindo a responsabilidade de qualquer prejuízo que pudesse ocorrer na instalação e desmontagem das obras. Após concedido o assentimento, deveria ser efetuado o pagamento de uma importância a favor dos “Socorros Domiciliários” (Tavares, 2011).

Até o ano de 1914 foram registadas 149 exposições temporárias¹³, realizadas por 101 artistas diferentes, que contaram com 37.602 visitantes, sendo este o período mais ativo na dinâmica cultural da cidade do Porto (Tavares, 2011). De acordo com Regina Andrade, “o espaço central da galeria era adaptado com uma estrutura amovível, colocada junto da área delimitada pelas colunas, criando uma zona autónoma, sem que o espaço circundante ficasse

¹³ As exposições temporárias realizadas na SCMP foram produzidas por alguns dos melhores estudantes que passaram pela Academia Portuense de Belas Artes desde a sua fundação. O contexto em que a academia foi criada coincidiu com o advento do naturalismo através da Escola de Barbizon, em Paris, reconhecido publicamente na Exposição Universal de 1855 — “E embora existissem importantes antecedentes, indicadores de uma evolução do gosto e da técnica — [...] —, foi de facto a partir do produtivo estágio parisiense daqueles pintores — entre 1873 e 1879 — que os valores da Escola de Barbizon se estruturam em Portugal como um dos mais longos e significativos ciclos picturais, glosado por gerações seguintes de artistas naturalistas.” (Castro, 1997, p. 73). Esta geração manifestava preocupações de caráter humanista e positivista, influenciada pela situação social proveniente do exterior.

privado do acesso” (Tavares, 2011, p. 30), espaço esse dedicado permanentemente aos benfeitores, paralelamente à existência de outras exposições (Figura 3).



Figura 3: Formatação das exposições temporárias na Galeria dos Benfeitores. (Tavares, 2011, p. 35)

Apesar de a galeria atualmente não possuir a mesma leitura de quando foi edificada, mantém a estrutura da sua criação e continua a oferecer exposições temporárias e outras atividades culturais. Ainda que o panorama tenha se modificado, a funcionalidade se mantém, embora com uma perspectiva mais contemporânea, o que se reflete no abandono sentido pelos retratos dos benfeitores, antes protagonistas da instituição, mas cuja apreciação do simbolismo¹⁴ foi modificada pela nova ocupação museológica da instituição.

¹⁴ Sobre o simbolismo de um objeto, Dario Gamboni (1997) diz que: “Assim, o retrato de um soberano tem uma boa chance de ser preservado, desde que seja considerado digno (como uma efígie e obra de arte), mas corre o risco de ser descartado ou destruído se o soberano cair do poder ou fama, a menos que seja considerado um quadro muito bom — em vez de um retrato muito ruim — para abandono. Basta aqui mencionar, a fim de apontar que o mesmo pode ser verdade para a arte ‘pura’, que uma pintura pode ser retirada das salas de exibição de um museu e colocada em suas reservas quando o artista, movimento ou período que ele exemplifica cai em desgraça, ou quando deixa de exemplificá-los adequadamente; ou, pelo contrário, pode manter o seu estatuto privilegiado graças a outras propriedades que possui e pode exemplificar. Mas a solidariedade e interação entre os objetos e o que ele simboliza (assim como entre signo e significado em geral) pode funcionar em ambas direções, e é exatamente isso que explica os iconoclasmos entre outros tipos de tratamento. Pode-se agir sobre a forma e o destino de um objeto para permitir que o que ele simboliza participe dessa flutuação, seja metaforicamente ou — por um meio ou outro — literalmente. Mais uma vez, ‘o que simboliza’ pode ser um artista, um movimento artístico ou uma definição de arte, bem como um monarca, uma dinastia ou uma espécie de regime.” (p. 22). Tradução da autora.

1.4. D. Maria Ermelinda Vianna e sua representação

A tentativa de reconstituição da história de vida de D. Maria Ermelinda Vianna se apresenta repleta de hiatos, muito embora tenha sido possível traçar um breve relato de sua biografia, no que diz respeito à sua naturalidade, residência, árvore genealógica e herança, através do seu testamento¹⁵, redigido em 08 de Outubro de 1878.

Por meio desse registo, foi possível obter os seguintes dados: D. Maria Ermelinda era natural da Freguesia de Santa Marinha, Vila Nova de Gaia, contudo, moradora da Rua da Restauração, nº. 390, com quintal e servidão para a Rua das Bandeirinhas, nº. 71, na Freguesia de Miragaia, Porto (Figuras 4 e 5). Filha de Joaquim Martins Vianna e de Felícia Mathilde do Nascimento Vianna, não possuía herdeiros diretos e constava como herdeira testamentária do irmão, Diogo Martins Vianna, falecido em 09 de Abril de 1870, que foi enterrado na seção privativa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, no cemitério de Agramonte (Figura 6), assim como, mais tarde, D. Maria Ermelinda e outros familiares.

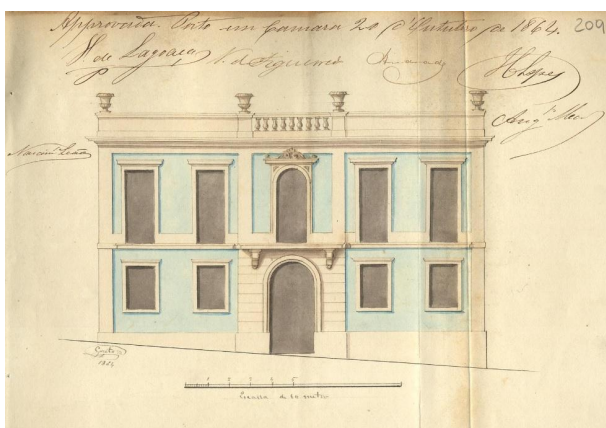


Figura 4: Casa em que morava D. Maria Ermelinda Vianna, na Rua da Restauração, 390, Porto - Licença de Obra de 18/10/1864.¹⁶



Figura 5: Casa em que morava D. Maria Ermelinda Vianna, na Rua da Restauração, 390, Porto - imagem atual por satélite.¹⁷

¹⁵ Testamento consultado presencialmente no Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia do Porto, localizado na Casa da Prelada, através da seguinte cota: AHSCMP, Registo H Bco 6, 2086: *Livro 10º-15º da Collecção de Testamentos da Sta. Casa da Misericórdia do Porto, 1881*. D. Maria Ermelinda Vianna - nº. 51. O documento também se encontra digitalizado no site do Arquivo Municipal do Porto - Gisa (Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos), através do seguinte domínio:

<https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/13207/?q=maria+ermelinda+viana>

¹⁶ Documento consultado na página do Arquivo Municipal do Porto - Gisa (Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos): <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/494157/?q=maria+ermelinda+viana>

¹⁷ Imagem obtida através do Google Maps - Rua da Restauração, 390: <https://goo.gl/maps/XxhRt1P3ksNNC5ME6>



Figura 6: Jazigo da família de D. Maria Ermelinda Vianna no cemitério de Agramonte.
© Beatriz Pinho

Datado de cerca de quatro meses antes da sua morte, consta no testamento que D. Maria Ermelinda se encontrava enferma e, por isso, não foi por si redigido, mas ditada a informação a integrar o documento. Como primeiro testamentário, responsável por realizar a distribuição dos bens deixados por Diogo Martins Vianna após a morte de D. Maria Ermelinda, estava Alfredo Allen, filho de João Allen, inglês que fundou o Museu na mesma rua onde residia a família Vianna. No documento constam as beneficiações a familiares, como a sobrinha-neta Felismina Adelaide Rodrigues Ayres de Gouvêa, nomeada como segunda testamentária juntamente com o marido, Dr. Antônio Ayres de Gouvêa, e os sobrinhos Antônio Caetano Rodrigues Vianna e Francisco Augusto Vaz Cerquinho, assim como uma doação à redação do jornal *O Commercio do Porto*, importante veículo de imprensa da época, que inclusive possui o registo de ter sido utilizado por D. Maria Ermelinda, em 15 de Março de 1872, para agradecer a presença das pessoas no funeral da sua irmã, D. Anna Amalia Vianna (Figura 7):

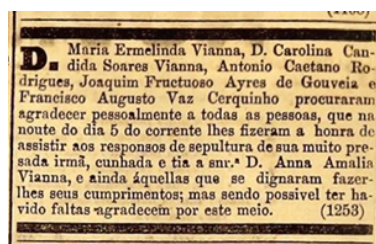


Figura 7: Nota de D. Maria Ermelinda no jornal
O Commercio do Porto.¹⁸

¹⁸ Exemplar do jornal *O Commercio do Porto*, n.º 61, de 15 de Março de 1872, consultado no arquivo digital da

Igualmente ficou registada a doação de valores à Santa Casa da Misericórdia, Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e outros estabelecimentos beneficentes e de caridade, como a Venerável Ordem Terceira de São Francisco, a Ordem Terceira da Santíssima Trindade, a Irmandade da Nossa Senhora do Terço e Caridade, entre outros. As duas primeiras instituições religiosas mencionadas foram as mais beneficiadas, estando estas comprometidas perpetuamente a rezar uma missa pela alma de D. Maria Ermelinda e pela de seu irmão nas respetivas datas de falecimento, assim como doar esmolas aos pobres nestes mesmos dias.

Sobre a Santa Casa da Misericórdia do Porto, detentora do objeto de estudo, sabe-se que no resumo dos legados deixados à instituição e seus estabelecimentos, consta o valor total de 16:500\$000 réis, que deveriam ser distribuídos da seguinte maneira:

Sendo para a Santa Casa 15:000\$000 reis, e para o Estabelecimento Humanitario do Barão de Nova Cintra 1:500\$000 reis; com a obrigação da Santa Casa dar todos os annos no dia 9 d'Abril, 20 esmolas de 2\$000 reis cada uma; e mais 20\$000 reis para serem distribuídos pelos presos da Relação. Deixou mais uma esmola de 3\$000 reis para cada um dos asylados d'ambos os sexos dos Hospitaes de Entrevados, Entrevadas, Lazaros, Lazaras, e dos Recolhimentos das Velhas Insolidas de Santa Clara e de Viuvras pobres de Nossa Senhora das Dores.¹⁹

A instituição tomou conhecimento da morte de D. Maria Ermelinda pouco depois do seu falecimento, visto que no Livro de Atas da Sessão do dia 28 de Fevereiro de 1879 consta a seguinte menção: “Expus em seguimento à Meza que, tendo a fallecida Senhora D. Maria Ermelinda Vianna contemplado esta Santa Casa com o avultado legado de 15:000\$000 reis, [...]”²⁰ (AHSCMP, Cota 1306, D Bco. 8.º, n.º 25), seguida pela sugestão de se realizar uma prova de reconhecimento por tamanho benefício, além de celebrações solenes durante o mês seguinte.

Dessa maneira, cogita-se que o retrato tenha sido encomendado após a instituição tomar conhecimento do ocorrido, tendo ficado exposto no regime anual, no dia da Nossa Senhora da Visitação. Posteriormente, o retrato teria passado a ser exibido no andar superior da galeria dos benfeitores, em que surge num registo fotográfico do *Álbum da Santa Casa da Misericórdia do Porto* (Figura 8). Além disso, numa das etiquetas existentes no tardo da obra, na trave superior

Câmara Municipal de Gaia: <https://arquivo.cm-gaia.pt/objects/cmg:144164/full/>

¹⁹ Excerto extraído do documento consultado no Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia do Porto - AHSCMP: *Relatório dos Actos da Mesa da Santa Casa da Misericórdia do Porto durante o anno de 1878-1879. Porto, Imprensa Portuguesa, 1880.*

²⁰ AHSCMP, Cota 1306, D Bco. 8.º: *Livro de Actas N.º 16 - 10 de Abril de 1878 a 26 de Agosto de 1880.*

da grade, está escrito o número “172”, possivelmente correspondente à identificação da pintura no inventário ou no local expositivo²¹, facto este corroborado pela menção do retrato de D. Maria Ermelinda nos catálogos da referida galeria, com a mesma numeração (Figura 9 e 10).



Figura 8: Exposição dos retratos na Galeria dos Benfeitores - pavimento superior, em que aparece o retrato de D. Maria Ermelinda Vianna destacado com um círculo amarelo. (Tavares, 2011, p. 31)

²¹ Maria Antonieta Morais (2001) diz que a SCMP teve por protocolo, a partir de 1800, a colocação de inscrições identificativas na parte superior do retrato. Nos retratos dos benfeitores António do Couto Faria e Manoel Lopes Guimarães, localizados na página 100, no Anexo I deste trabalho, é possível confirmar esta informação e perceber a utilidade do elemento oval horizontal localizado na moldura, destinado à colocação do número de referência.

- 162 — Manoel José de Sousa Araújo. Falleceu em 10 de Maio de 1869.
 163 — Engrácia Roberta Simões (D.). Falleceu em 16 de Janeiro de 1839.
 164 — Simão da Costa e Silva.
 165 — José Luiz Ferreira Carmo. Falleceu em 29 de Novembro de 1857.
 166 — Anna Machado Leão (D.). Falleceu em 17 de Outubro de 1885.
 167 — Francisco Lopes de Sá. Falleceu em 30 de Janeiro de 1878.
 168 — Anna Margarida do Valle (D.). Falleceu em 30 de Agosto de 1848.
 169 — Joaquim Alves da Fonseca Loureiro. Falleceu em 20 de Dezembro de 1861.
 170 — Manoel Pereira Penna. Falleceu em 12 de Janeiro de 1861.
 171 — João Ribeiro de Faria Trausck. Falleceu em 15 de Março de 1869.
 172 — Maria Ermelinda Vianna (D.). Falleceu em 15 de Fevereiro de 1879.
 173 — Manoel Dias de Freitas. Falleceu em 8 de Setembro de 1883.
 174 — Emilia Delfina da Costa Soares (D.). Falleceu em 28 de Maio de 1845.
 175 — João Antonio da Silva Guimarães. Falleceu em 2 de Abril de 1872.
 176 — Viscondessa de Gouvêa, D. Anna Emilia d'Oliveira Maia. Falleceu em 12 de Fevereiro de 1863.

Figura 9: Página do Catálogo Provisório de 1890 em que aparece a menção ao retrato de D. Maria Ermelinda no n.º 172. (Morais, 2001, v. II, Apêndice n.º 1 - p. 9)

- 162 — Manuel José de Sousa Araújo. Falleceu em 10 de Maio de 1869.
 163 — D. Engrácia Roberta Simões. Falleceu em 16 de Janeiro de 1839.
 164 — Simão da Costa e Silva.
 165 — José Luís Ferreira Carmo. Falleceu em 29 de Novembro de 1857.
 166 — D. Ana Machado Leão. Falleceu em 17 de Outubro de 1885.
 167 — Francisco Lopes de Sá. Falleceu em 30 de Janeiro de 1878.
 168 — D. Ana Margarida do Vale. Falleceu em 30 de Agosto de 1848.
 169 — Joaquim Alves da Fonseca Loureiro. Falleceu em 20 de Dezembro de 1861.
 170 — Manuel Pereira Pena. Falleceu em 12 de Janeiro de 1861.
 171 — João Ribeiro de Faria Trausck. Falleceu em 15 de Março de 1869.
 172 — D. Maria Ermelinda Viana. Falleceu em 15 de Fevereiro de 1879.
 173 — Manuel Dias de Freitas. Falleceu em 8 de Setembro de 1883.
 174 — D. Emilia Delfina da Costa Soares. Falleceu em 28 Maio de 1845.
 175 — João Antonio da Silva Guimarães. Falleceu em 2 de Abril de 1872.
 176 — Viscondessa de Gouvêa, D. Ana Emilia d'Oliveira Maia. Falleceu em 12 de Fevereiro de 1863.

Figura 10: Página do Catálogo de 1925 em que aparece a menção ao retrato de D. Maria Ermelinda no n.º 172. (Morais, 2001, v. II, Apêndice n.º 2 - p. 25)

No decorrer da pesquisa, poucas foram as informações encontradas acerca do retrato da benfeitora no que diz respeito ao histórico da encomenda por parte da instituição, não sendo possível precisar o autor da obra ou o ano em que foi concebida. Na sequência de uma troca de e-mails em 2023, a propósito da presente investigação, com Dra. Armanda Canhota (responsável pela coleção da SCMP), foi facultada a informação de que a maioria dos retratos não possui assinatura ou indícios mais precisos relativamente à proveniência. A inscrição presente na zona superior da pintura — “D. Maria Ermelinda Vianna, Bemfeitora d’esta Santa Caza, Falleceu em 15 de Fevereiro de 1879” —, poderia ser uma fonte de documentação, contudo, o mesmo tipo de letra consta em muitas das pinturas de benfeitores da instituição. Ainda de acordo com Armanda Canhota, aparentemente a administração realizou campanhas ao longo da história para escrever nos retratos os nomes e as datas de falecimento das pessoas representadas, não sendo possível precisar se a frase foi realizada pelo pintor da composição ou por outra pessoa a posteriori.

Acerca das outras organizações religiosas beneficiadas por D. Maria Ermelinda, não foi viável aprofundar a pesquisa, devido à impossibilidade de consultar os seus arquivos. No entanto, em visita à Ordem do Carmo, foi encontrado outro retrato da referida benfeitora, encomendado por esta instituição e atualmente localizado na escadaria principal do edifício que

dá acesso ao andar superior (Figura 11)²². Outrossim, tomou-se conhecimento através do Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, atual provedor da Ordem de São Francisco, da existência de um retrato de D. Maria Ermelinda pertencente ao espólio da instituição²³ (Figura 12), restaurado e exposto no edifício do Hospital de São Francisco do Porto, anexo à Ordem. Salienta-se o facto de os três retratos identificados serem praticamente iguais, atestando a possibilidade de uma mesma mão na sua execução, ou o uso de protocolos representacionais similares, com base numa fotografia da entretanto defunta, prática que se generalizou, como referido acima, no mesmo século da criação da obra (FCG, 1999).



Figura 11: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna pertencente à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo - Porto.
© Beatriz Pinho



Figura 12: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna pertencente à Venerável Ordem Terceira de São Francisco - Porto.
© Maria João Sousa

No que concerne à representação, a pintura é caracterizada como um retrato frontal, a meio corpo, de uma figura feminina apoiada por dois mobiliários e enquadrada em um fundo de tom uniforme e escuro. A estética formal do retrato de D. Maria Ermelinda Vianna resulta numa composição bastante usual: dividida em dois planos, a pintura traz no primeiro plano, ao centro,

²² Cabe mencionar que a pintura pertencente à Ordem Terceira do Carmo se encontra em um local de difícil acesso, daí a má qualidade da fotografia, que não permite ler a inscrição, e cuja perspectiva foi editada em *Photoshop*.

²³ Ainda que visivelmente seja a mesma benfiteira retratada, a data de falecimento que consta no retrato da Ordem Terceira de São Francisco antecede em um dia a data em que D. Maria Ermelinda de facto faleceu.

a figura de pele caucasiana e cabelos de coloração branca, sentada numa cadeira de tonalidade castanho-avermelhada, com o braço direito apoiado numa mesa com panejamento vermelho e o braço esquerdo fletido com a mão pousada no colo. A retratada possui como indumentária um vestido preto, com colarinho e punhos em tecido de cor branca, assim como um toucado negro, de onde saem duas fitas azuis, que ladeiam o caimento da vestimenta em ambos os ombros. Acompanhando as fitas que pendem da ornamentação do toucado, a figura possui joias em ouro como acessórios, nomeadamente brincos, um alfinete em forma de folha com aplicação de esmalte esverdeado e um trancelim de ouro com passador (Sousa, 2014, p. 474).

1.5. A obra em sua condição material

A pintura, que tem como representação a benfeitora D. Maria Ermelinda Vianna, encontrava-se com alterações que interferiam na leitura formal e estética, por um lado, a evidente presença de cortes, rasgões e lacunas em zonas de figuração e, por outro, alterações e danos resultados das más condições de armazenamento e de exposição a que esteve submetida ao longo dos anos antes da fundação da galeria dos benfeitores, tal como referido em 1887 pelo então provedor Conde de Samodães:

[...] Era desde muito insustentavel o abandono a que se entregavam os quadros, que representavam a imagem e commemoravam os grandes bemfeitores d'esta instituição. [...]; não era todavia menos certo que esse retrato, por falta de lugar apropriado, era condemnado a uma ruína certa, dentro de tempo não longo.

Assim succedera a alguns, e fatalmente succedera a todos, porque os quadros amontoados uns sobre outros e removidos todos os annos para a exposição, onde não raras vezes eram borrifados com grossas bâtegas de chuva, necessariamente se haviam de damnificar até se tornarem inúteis. [...] Adiar por mais tempo a resolução d'este assumpto, tanto mais quanto cada vez, pela addição de novos retratos, elle se embaraçava mais, não era possível nem justificado.²⁴ (Tavares, 2011, p. 41)

O mapeamento abaixo (Figura 13) é ilustrativo dos danos identificados na obra, que consistiam, ao nível superficial, em uma área de desgaste acima da representação do toucado da figura, em uma alteração cromática quase que generalizada da pintura e em perdas da camada

²⁴ AHSCMP, H-8-38: *Relatório dos Actos da Mesa da Santa Casa da Misericórdia do Porto na sua gerência do 1º de Julho de 1886 até 30 de Junho de 1887 apresentado ao Definitório em Sessão de 9 de Julho de 1887 pelo provedor Conde Samodães.*

pictórica associadas às margens das áreas de rasgões. Já em níveis estruturais, para além dos rasgões existentes — três deles considerados como danos mecânicos acidentais (dois localizados no plano de fundo e um no lenço da figura) e cerca de quinze identificados como intencionais (Figura 14) —, existem também três lacunas volumétricas (uma de grande dimensão localizada no toucado da figura, e outras duas de menor dimensão, entre o olho e a sobrancelha esquerda e na parte inferior do vestuário da figura). Contudo, como já mencionado, devido ao enfoque deste trabalho ser direcionado aos atos de vandalismo, a descrição dos tratamentos realizados nas restantes patologias, nomeadamente a alteração cromática, a área de desgaste da superfície, as lacunas volumétricas e os rasgões não intencionais, serão devidamente abordadas no Apêndice I.

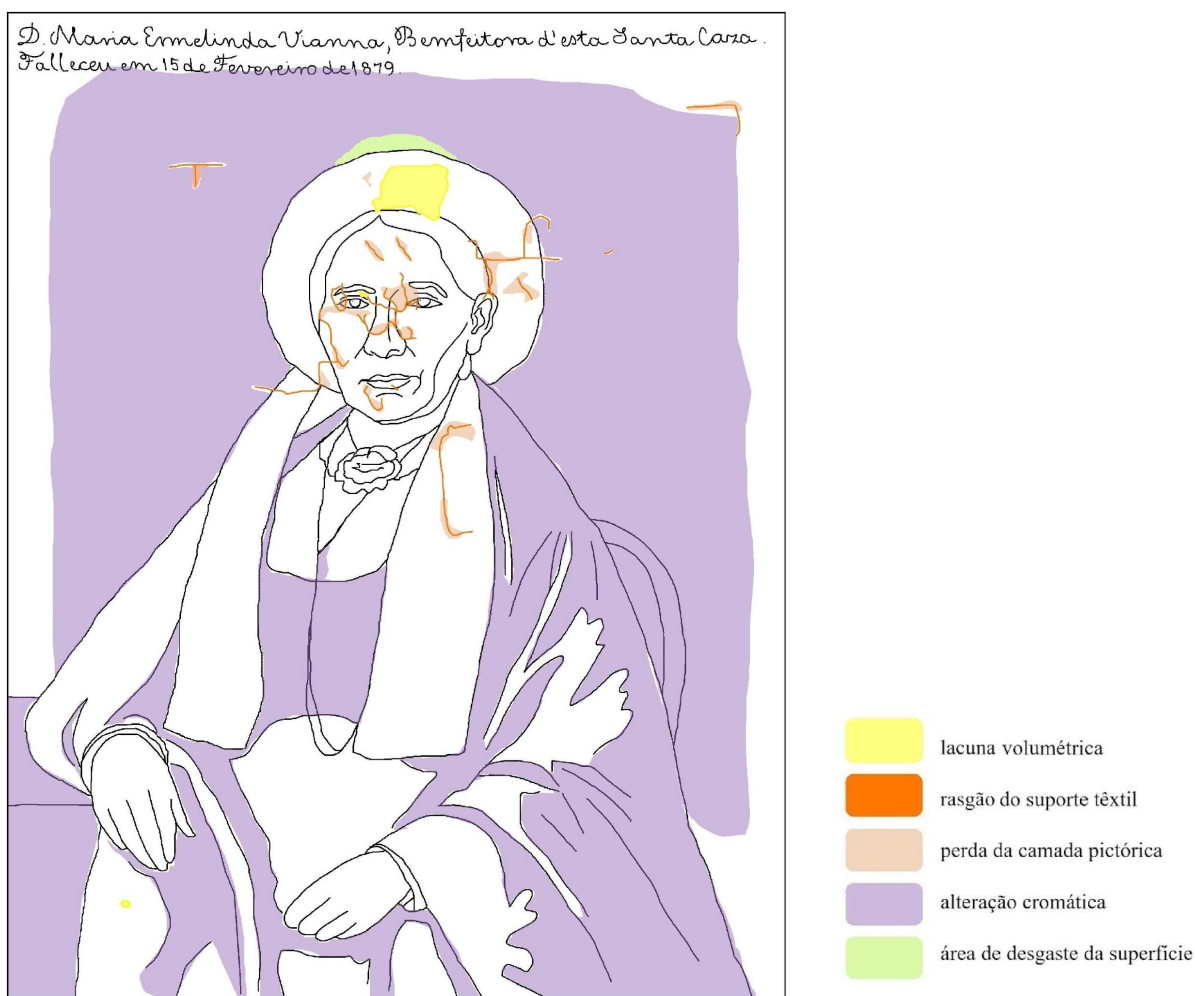


Figura 13: Mapeamento de Patologias.
© Beatriz Pinho

Enquanto os rasgões caracterizados como sendo provenientes de danos mecânicos acidentais possuíam um aspeto bastante regular, devido à rutura retilínea do suporte, que seguia a direção da morfologia do tecido e, por isso, formava ângulos retos com formatos similares a um “T”, um “L” e um “C” (Calvo, 2002), os outros, por sua vez, eram claramente provocados por uma ação intencional, devido ao seu formato irregular e caráter repetitivo, acrescida pela localização e concentração, onde grande parte dos rasgões encontravam-se na zona central da representação, nomeadamente na face da figura, alguns parcialmente sobrepostos.

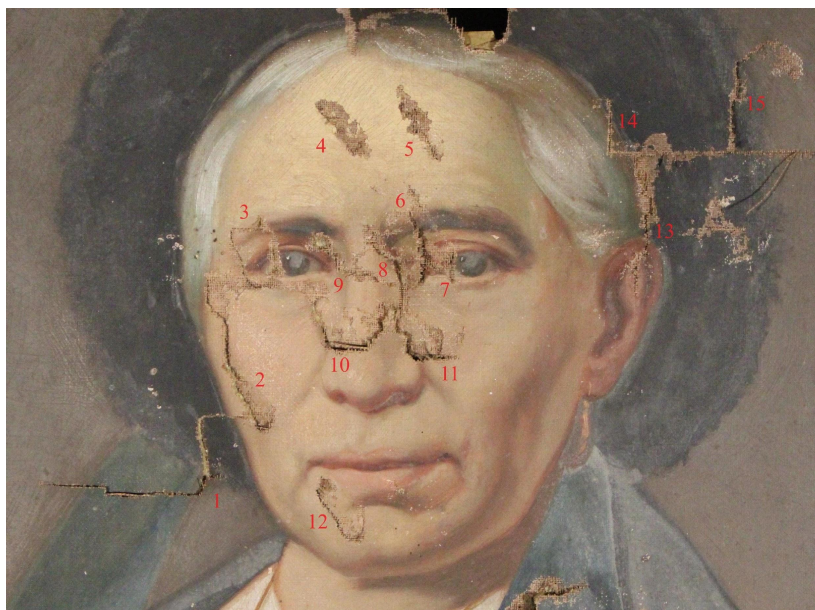


Figura 14: Pormenor dos rasgões intencionais existentes na face da figura retratada.
© Beatriz Pinho

Assim, devido ao local da figuração e sua tipologia, foi possível estabelecer uma relação entre estes danos e uma ação evidentemente proposital, sendo identificados como resultantes de um ato de vandalismo²⁵. Na consequência de todos estes fatores, o estado de conservação da pintura estava comprometido devido à ausência de estabilidade estrutural do suporte com repercussões para as camadas de preparação e cromática, que possuíam perdas evidentes, tornando-se necessária uma intervenção de conservação-restauro. Nesse sentido, as considerações que fundamentaram as tomadas de decisão para a restituição da unidade da obra, passaram antes pelo entendimento do ato de vandalismo como parte da trajetória do objeto, conteúdo a ser desenvolvido no terceiro capítulo.

²⁵ Algumas obras sofrem danos propositais, em que o objetivo é destruir a imagem, por isso, estes atos costumam ser muito direcionados ao rosto, sobretudo à região dos olhos. Segundo David Freedberg (1985), “que melhor maneira de privar uma imagem da sua vida do que atacar os órgãos que nos dão maior noção da sua vivacidade?” (p. 32).

2. Atos de Vandalismo: a arte enquanto alvo de contestações

De facto, com base na geralmente aceita suposição de que a Revolução Francesa marcou uma mudança decisiva na história da destruição e preservação da arte, mas também no facto de que os desenvolvimentos posteriores nunca foram estudados como um todo, uma das principais questões deste livro é o que mudou em todo o mundo desde a Revolução na forma como as obras de arte foram intencionalmente atacadas ou eliminadas, e o que isso nos ensina sobre a forma como elas foram definidas, produzidas, valorizadas e desvalorizadas.²⁶ (Gamboni, 1997, p. 10)

Em toda a história, a arte foi alvo de ataque direto ou indireto, contudo, poucos são os estudos que tratam este tema como matéria de interesse e de questionamento pertinentes a serem considerados. Datam da segunda metade do século XX as principais obras dedicadas ao assunto, destacando o papel seminal de Dario Gamboni e seu livro *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (1997). Como mencionado acima, o autor procura investigar e contextualizar inúmeras situações de destruição da arte, desde a sua produção até a sua desvalorização.

A arte costuma ser considerada uma construção histórica, mas pouca atenção crítica tem sido dada à especificidade dos episódios danosos, por vezes legitimados como forma de expressão, mas muitas vezes impugnados. Isto acontece sobretudo na realidade vivenciada pela arte moderna e contemporânea (Gamboni, 1997). Devido às muitas diversidades e assimetrias existentes nas situações em que as obras de arte são utilizadas como objeto para a contestação, tornam-se escassas abordagens mais abrangentes acerca dos atos de vandalismo.

As disparidades existentes no entendimento destes atos frente aos objetos serão abordadas neste capítulo através da compreensão do termo vandalismo na sua etimologia, até à banalização do mesmo quando associado a qualquer ação destrutiva. A derivação deste comportamento como uma forma de iconoclasmo estabelece a discussão acerca da dicotomia entre o vandalismo e a patrimonialização, dando ênfase às ações de destruição perpetradas no contexto museológico e aos casos de intervenção em obras vandalizadas.

²⁶ Tradução da autora. Excerto original: “In fact, based on the generally accepted assumption that the French Revolution marked a decisive shift in the history of the destruction and preservation of art, but also on the fact that the subsequent developments have never been studied as a whole, one of the main issues of this book is what it is that has changed worldwide since the Revolution in the way works of art have been wilfully attacked or eliminated, and what this teaches us about the way they have been defined, produced, valued and devalued”.

2.1. Da etimologia da palavra à banalização do conceito

Ainda que o termo vandalismo tenha se tornado tão banalizado quanto o seu ato, devido à ampla maleabilidade dos significados atribuídos a esta expressão na contemporaneidade, sendo conferida a qualquer destruição intencional de um bem reconhecido como patrimônio cultural, de esfera pública ou privada (Machado, 2015), o mesmo remonta ao século XIX, quando, por meio do abade Henri Grégoire e de seu *Second rapport sur le vandalisme* (Paris, 8 brumaire an III, 1794), surgiu com o propósito de estigmatizar aqueles que destruíram o patrimônio artístico do Antigo Regime (Gamboni, 1997).

Em 1798 a palavra vandalismo foi incluída na quinta edição do *Dictionnaire de l'Académie Française*²⁷ como sinônimo de destruição sistemática das artes e das ciências (Machado, 2015). Partindo do conceito de “aura” de Walter Benjamin, que pode ser percebido como a identidade e significado do objeto, a destruição deliberada suprime a evidência de um passado, eliminando as especificidades espaço temporais ligadas à sua história física e social (Layton et al., 2004). Se a monarquia francesa não tivesse recorrido tanto à arte como instrumento político, talvez o saque e a destruição dos monumentos não tivessem sido evocados com tanta intensidade pelos clamores da revolução (Gamboni, 1997).

O vandalismo, porém, não é auto explicativo, apenas rotula um ato por meio da repetição de um estereótipo, nesse caso, se utilizando dos vândalos para cunhar a palavra. As migrações dos Vândalos para o Império Romano no século V d.C. fizeram com que este povo fosse classificado erroneamente do ponto de vista histórico como invasor e destruidor. Este nome mais tarde foi usado como adjetivo para qualificar um comportamento bárbaro, uma vez que a este, como a outros povos, principalmente pelos gestos de destruição — e aqui a arte desempenha um papel determinante, como expressão máxima da cultura — não lhes era reconhecido o mesmo nível civilizacional, por extensão cultural, dos romanos (Goldstein, 1996). A barbárie, como sinônimo de extrema violência, está ligada aos povos nórdicos que ocuparam o Império Romano e que, por ignorarem a língua dos nativos, foram considerados incivilizados. A destruição das obras de arte, portanto, carrega na sua definição o estigma da ignorância:

²⁷ Já em Portugal, a palavra vandalismo foi importada em 1850, estando referenciada no *Diccionario da Lingua Portuguesa* de António de Moraes Silva, acrescentado por Mendonça Falcão, da seguinte maneira: “Vandalismo, s.m.t.md. Systema, régimen destructivo das sciencias e das artes, por alusão aos vândalos que assolaram algumas partes da Europa” (Rodrigues, 2018, p. 110).

A ignorância é um conceito-chave na estigmatização da iconoclastia. Incentivo às artes, uma característica do governo esclarecido, presume-se que dissipa a ignorância que fomenta a destruição da arte. Os iconoclastas são apresentados como cegos não apenas para o valor do que destroem, mas ao próprio significado dos atos que praticam.²⁸ (Gamboni, 1997, p. 11)

O alargamento do campo semântico do vandalismo fez com que este termo deixasse de ter apenas o seu significado primário e passasse a ser utilizado para definir a destruição de quaisquer objetos, na medida em que, além das consequências ou efeitos que gera, o ato que lhe está na origem pode ser considerado ignorante (Gamboni, 1997). A fim de expressar o sentido metafórico desta palavra, Arnold Goldstein (1996) dá alguns exemplos de ações que podem ser descritas como vandalismo: janelas quebradas, pichações em paredes, incisões em bancos de parques, pinturas valiosas danificadas em museus, livros de biblioteca mutilados, semáforos depredados, cercas derrubadas, cabines telefônicas incapacitadas, instalações destruídas. A variedade de definições sobre o que de facto constitui um ato de vandalismo, termo empregado de diversas formas, tanto restritivas quanto inclusivas, é o que torna este assunto tão complexo, inclusive para denunciar, estimar a extensão ou punir.

Entre as diversas definições existentes, destacam-se três palavras-chave: intencionalidade, destruição e propriedade, que podem ser resumidas no entendimento do vandalismo como um ato intencional de destruição da propriedade de outrem executado através de um dano físico (Goldstein, 1996). No campo do direito da arte, Agnès Tricoire, advogada especializada em propriedade intelectual, diz que do ponto de vista jurídico²⁹ o vandalismo é um vínculo ilegítimo com a obra, pelo que numa infração penal o ato (aspeto material) e a motivação (elemento intencional) são elementos decisivos (MAC/VAL, 2009).

Na obra *The Psychology of Vandalism* (Goldstein, 1996) são mencionadas três causas possíveis para este tipo de ato: o “vandalismo predatório”, que está associado à destruição que acompanha um roubo ou furto; o “vandalismo vingativo”, onde os danos são motivados por um sentimento de rancor; o “vandalismo desenfreado”, que não possui razão específica e é

²⁸ Tradução da autora. Excerto original: “Ignorance is a key concept in the stigmatization of iconoclasm. Encouragement of the arts, a feature of enlightened government, is presumed to dissipate the ignorance that fosters the destruction of art. Iconoclasts are presented as blind not only to the value of what they destroy, but to the very meaning of the acts they perform”.

²⁹ Agnès Tricoire argumenta o seguinte acerca do crime de vandalismo: “O direito penal sempre reflete o consenso social. Pune a deterioração da propriedade alheia. Se estiver exposto em museu, constitui circunstância agravante do crime, sem que tenhamos que nos questionar sobre a natureza do objeto. Deve ser reparado e, se não for possível, é o seu valor de mercado que é devido, seja ou não considerado uma obra.” (MAC/VAL, 2009, p. 25).

categorizado como o prazer irracional em causar dano. Outros psicólogos³⁰ afirmam que as variáveis que tornam a criação artística uma experiência prazerosa, são as mesmas responsáveis pela satisfação derivada do comportamento destrutivo. Contudo, a investigação sobre a motivação do vandalismo não é conduzida com frequência (Scott, 2012).

2.2. O iconoclasmo como termo predecessor

Apesar de o termo vandalismo ter sido estabelecido apenas no século XIX, como se viu, a ação de destruição de bens de cunho artístico e cultural já tinha acontecido anteriormente. David Freedberg (1985) e Dario Gamboni (1997) destacam três principais contextos históricos em que a arte foi alvo de ataque: Império Bizantino, Reforma Protestante e Revolução Francesa. Se os ataques bizantinos e protestantes eram explicados pelas funções religiosas que as imagens cumpriam, o vandalismo revolucionário encontrava a fonte de sua justificativa na política (Gamboni, 1997). Dessa forma, em Bizâncio e no Protestantismo as ações de destruição eram dirigidas às imagens como ideal sagrado de forma a se manifestar contra aquela forma de culto, sendo o iconoclasmo³¹ a expressão utilizada no contexto religioso desde os alvares do cristianismo e com especial incidência no século VIII. Embora tenha sido este o primeiro termo a surgir, sendo sobretudo utilizado na língua inglesa, tanto o iconoclasmo quanto o vandalismo, são conceitos que se têm vindo a alargar progressivamente.

Exemplos concretos da disseminação de ambos os termos para além do seu contexto de origem estão associados a outros momentos relevantes da história onde as obras de arte foram destruídas, como aconteceu na Segunda Guerra Mundial, em que houve uma perseguição dos nazis ao que consideravam como “arte degenerada” (Gamboni, 1997). Ou mesmo em 1989, ano em que completou 200 anos da Revolução Francesa, em que ocorreu uma espécie de revivalismo da tomada da Bastilha com a queda do Muro de Berlim representando o fim da

³⁰ A dimensão psicológica é bastante integrada aos casos de vandalismo, segundo David Freedberg (1985), “Na maioria dos casos, a agressão é vista como sendo o ato de alguém que é considerado mentalmente perturbado, e isto é confirmado por relatórios psiquiátricos ou imputações psicológicas ao agressor após o ato.” (p. 11).

³¹ Sobre este tema, indica-se a leitura da seguinte obra: Besançon, A. (2001). *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*. The University of Chicago Press.

Guerra Fria³². Após este marco, os monumentos da “era comunista” passaram a ser derrubados em massa na Europa Oriental, visto que eram símbolos de propaganda em declínio após o fim do regime (Gamboni, 1997).

A história dos “monumentos comunistas” se iniciou na Revolução Russa de 1917, quando os monumentos anteriores, *czaristas*, foram destruídos em função da afirmação de uma Rússia revolucionária, cujas representações foram erguidas no local ocupado pelos exemplares antecessores (Gamboni, 1997). Estas destruições em grande escala, de motivação explicitamente político-ideológica, consistem em tornar literal a vontade metafórica de destituir do poder quem ordenou tais construções, cuja prática de neutralização ou negação é abordada através do desvio dos recursos simbólicos (Gamboni, 1997).

O ato de neutralizar para impedir a transmissão de significado, deriva, de acordo com Bredekamp (2015), do “ato icônico substitutivo”, em que os corpos são tratados como imagens e as imagens como corpos, possibilitando a projeção do dano à pessoa através da sua representação. Ao quebrar ou mutilar uma imagem, sua aparente unidade é perturbada, tornando clara a materialidade do signo e corrompendo, assim, o seu significado (Freedberg, 1985). Este foi o recurso utilizado pela Revolução Francesa como motivação para os ataques perpetrados contra as obras de arte, fazendo surgir o vandalismo como seu próprio conceito.

Dessa maneira, o iconoclasmo enquanto fenômeno e termo histórico antigo e transversal a várias culturas com marca cristã, está comumente associado a uma justificativa, por sua vez, o vandalismo fica situado nos casos em que tais atos não possuem razão (Stapleton & Viselli, 2019). Entretanto, é impraticável uma definição que reconheça as inúmeras complexidades da iconoclastia ao longo da história da arte, pois ainda que se tente chegar a uma expressão absoluta e abrangente, esta será sempre relativa e diretamente associada ao contexto em que o objeto e a sua destruição se inserem (Stapleton & Viselli, 2019).

³² Ainda de acordo com Gamboni (1997), sobre este assunto o autor diz que: “Como a Bastilha, o Muro de Berlim era um ‘monumento não intencional’, mas assumiu funções simbólicas contraditórias desde o início. Em 1789, a Bastilha estava quase vazia de prisioneiros, mas era considerada uma ameaça ao povo de Paris. O Muro cercava Berlim Ocidental por todos os lados, mas também constituía uma prisão para os habitantes da parte oriental. Na noite de 9 de novembro de 1989, após o porta-voz do governo da DDR mencionar o levantamento de todas as restrições de viagem, os berlinenses orientais correram para o Muro e passaram por ela sem impedimentos, abrindo brechas e dançando por cima. O que eles fizeram sob o lema 'nós somos o povo' privou o Partido Comunista de qualquer legitimidade, e o historiador Robert Darnton*, que estava presente, sentiu-se ainda mais convencido de que no século XVIII, como no século XX, essa deslegitimação representou o momento decisivo. No dia seguinte, um dos manifestantes na Alexanderplatz carregava um cartaz com a inscrição '1789-1989'. O destino do Muro também tem outra semelhança com o da Bastilha. Sua ‘queda metafórica’ fez dele um símbolo da (nova) liberdade assim como da (antiga) submissão, e foram imediata e espontaneamente quebrados e serrados em pedaços que foram levados, dados ou vendidos como lembranças, relíquias e símbolos do fim da Guerra Fria.” (p. 47).

*Robert Darnton, Berlin Journal: 1989-1990 (New York and London, 1991), pp. 74-86.

Como resultado desta tentativa de criar um conceito adaptável à diversas conjunturas, Bruno Latour (2002) se arriscou em tentar cunhar um termo para definir este ato que consiste numa destruição material e, ainda assim, essencialmente simbólica, fazendo surgir o conceito de *Iconoclasm* (*icon* - ícone / *clash* - embate), em que as imagens são apresentadas como “armas culturais” por meio de uma luta ambígua entre quem produz e quem destrói, ou, em outras palavras, da dualidade entre iconoclasmo e iconofilia:

Iconoclasm é quando sabemos o que está acontecendo no ato de quebrar e quais são suas motivações para o que aparece como um claro projeto de destruição; *iconoclasm*, por outro lado, é quando não sabemos, hesitamos, somos perturbados por uma ação para a qual não há como saber, sem mais investigações, se é destrutiva ou construtiva.³³ (Latour, 2002, p. 16)

Apesar do uso recorrente e alternado na contemporaneidade de iconoclasmo e vandalismo para aludir a gestos deliberados de destruição de arte, existe um tipo específico de ação contra a cultura que tem nome próprio — Elginismo³⁴ —, cujo significado consiste na retirada das obras de arte do seu local de origem para integrar coleções particulares³⁵. Por mais que seja difícil atribuir nomes a cada uma das especificidades dos atos, que em sua essência são subjetivos, é relativamente fácil perceber conjunturas políticas e sociais que os favorecem, como no caso do Elginismo. Todavia, além dos estudos especializados inseridos em meios acadêmicos ou especializados, certo é que o termo, não obstante a sua precisão, não acolhe grande uso generalizado, como acontece com o vandalismo e o iconoclasmo, como termo predecessor.

³³ Tradução da autora. Excerto original: “*Iconoclasm* is when we know what is happening in the act of breaking and what the motivations for what appears as a clear project of destruction are; *iconoclasm*, on the other hand, is when one does not know, one hesitates, one is troubled by an action for which there is no way to know, without further enquiry, whether it is destructive or constructive”.

³⁴ Esta denominação surgiu devido à ação de Lorde Elgin, escocês que atuava como embaixador da Grã-Bretanha e que entre os anos de 1802 e 1812 subornou autoridades locais em Atenas para retirar parte das esculturas e elementos arquitetônicos que compunham o Partenon, com o objetivo de transportá-los para Londres e integrá-los à sua coleção pessoal (Lage, 2016). Alguns argumentos a favor diziam que Elgin tinha por objetivo preservar estas obras, que estariam mais seguras no Museu Britânico, atual proprietário das peças, já que devido a alguns infortúnios o colecionador se viu obrigado a vender os objetos ao museu em 1916. Como nesta altura a Grécia estava dominada pelos Otomanos, foi o pretexto para o referido museu comprar as obras, alegando a aquisição como uma forma de proteger os monumentos de degradação ou destruição. Desde 2009, porém, transcorre uma disputa mais intensa pelo retorno das esculturas ao seu local de origem, visto que com a criação do Museu da Acrópole, a argumentação de que as peças estariam melhor preservadas no museu britânico deixou de ser válida (Lage, 2016). Muitas são as considerações acerca do repatriamento de obras, sendo este um debate também bastante atual, que considera as ações que ecoam do espírito colonialista como um crime ilegítimo e profundamente prejudicial ao patrimônio.

³⁵ Esta foi uma prática muito comum nos países situados no continente africano, em que a política de reter o espólio deste território como “patrimônio da Humanidade” para a criação de “museus universais” acabaram por servir de justificativa para a descontextualização das peças (Mairesse, 2021).

Julius von Végh (1915), porém, opôs ambos os conceitos mais utilizados da seguinte forma: o iconoclasmo como algo sistemático, sendo reconhecido como uma ação coletiva, e o vandalismo como um ato que está diretamente relacionado ao propósito do indivíduo que o pratica. Assim sendo, na presente dissertação o uso do termo vandalismo não é fortuito, uma vez que diante do objeto de estudo que serve de base à pesquisa, acredita-se que a ação intencionalmente provocada tenha sido realizada por uma pessoa em específico, cuja datação e motivação continuam sendo uma incógnita. Como tal, justifica-se a utilização de um termo genérico para um ato pouco preciso quanto à sua origem, mas para o qual surge um questionamento relativo à importância da pintura enquanto bem cultural e a sua relação histórico-temporal.

2.3. A importância da patrimonialização frente ao vandalismo

Ao mesmo tempo que a Revolução Francesa foi o acontecimento decisivo para o surgimento do vandalismo enquanto conceito, também o foi para os desenvolvimentos posteriores. Segundo Dario Gamboni (1997), André Chastel observou que a própria noção de *patrimoine* (herança) “nasceu dos desastres inéditos da revolução”, embora o lado destrutivo tenha sempre sido menos estudado do que o lado preservativo. A partir deste ponto de virada da história, se iniciaram, por assim dizer, os processos de musealização do patrimônio como alternativa à destruição.

Durante o seguimento revolucionário, os monumentos³⁶ históricos eram atacados como símbolos dos patronos que os encomendaram e a quem representavam, direta ou indiretamente. Assim, para reinterpretar as obras de arte como objetos figurativos da identidade da nação, foi criado o conceito de patrimônio e passaram a ser denominados vândalos aqueles que continuavam a atacar os bens culturais, de modo a banir estas pessoas da comunidade entendida por civilizada, categorizando o seu comportamento como irracional (Gamboni, 2002).

A criação e implementação do sistema moderno de arte se estendeu por uma centúria, resultado do processo de transição do Antigo Regime para o mundo contemporâneo, quando o absolutismo foi substituído pelo liberalismo e houve uma reestruturação completa do modelo político-social europeu derivada do racionalismo iluminista (Urbano Afonso & Fernandes, 2019). As denúncias empreendidas por Grégoire (1794) surtiram efeito para fazer surgir uma

³⁶ De acordo com Ferreira de Almeida (1993), “monumento” é uma palavra que deriva do verbo latino *monere*, que significa “recordar” (p. 411).

sensibilidade patrimonial e impulsionaram a criação de mecanismos de proteção dos monumentos, cuja preservação era entendida através de um ideal civilizatório (Machado, 2015).

As novas monarquias constitucionais contribuíram para a criação e difusão de novas instituições culturais, entre estas, os primeiros museus de arte surgiram, demarcando um novo culto, entendido pela sacralização da arte enquanto patrimônio histórico (Urbano Afonso & Fernandes, 2019). Nas palavras de Luís Urbano Afonso e Alexandra Fernandes (2019), “no vigor do anticlericalismo, a arte tornou-se quase uma nova religião, possuindo os seus santuários” (p. 236) — os museus —, a nova instituição do século XIX dedicada à salvaguarda do patrimônio considerado como testemunha visível da história.

A institucionalização do patrimônio³⁷, que passou a ser realizada com intensidade desde a primeira metade do século XIX na Europa, se referia ao reconhecimento de um conjunto de objetos por um grupo social como símbolos do passado, que mereciam ser conservados, valorizados e transmitidos às gerações futuras (Mairesse, 2021). Para atender a esta demanda, as instituições museológicas criadas por interesse do Estado para a instauração de uma nação moderna se caracterizaram por coleções de objetos de história reunidos e organizados sistematicamente em salas de edifícios independentes (Levin, 2015).

Assim como a institucionalização, a instauração da noção de patrimônio cultural ocorreu no século XIX, quando os monumentos históricos passaram a ser vistos como de interesse comum e de responsabilidade coletiva, a fim de serem protegidos e perpetuados através dos museus públicos. No que diz respeito ao patrimônio, mesmo que o seu entendimento tenha se estabelecido como é atualmente a partir da Revolução Francesa, quando houve a destruição massiva de monumentos e objetos de arte associados com o clero e a nobreza, foi só a partir do primeiro quartel do século XX que se passou a produzir conteúdo acerca do assunto (Mairesse, 2021). Contudo, o desenvolvimento de legislação protetiva voltada para a patrimonialização surge no início de oitocentos na França³⁸, devido às preocupações acerca das

³⁷ A noção de patrimônio no plano cultural desenvolveu-se gradualmente a partir do século XVII (com Leibniz), mas a sua utilização conheceu uma viragem decisiva na época da Revolução Francesa, durante a apreensão e dispersão de propriedades da nobreza e do clero (Desvallées, Mairesse & Deloche, 2011).

³⁸ De acordo com Poulot (2006), em 1800 o governo francês aprovou a chamada Lei de 7 de Fevereiro, que estabeleceu um sistema de identificação e protecção dos monumentos históricos. A mesma impulsionou a criação da *Commission des Monuments*, uma agência governamental encarregada de compilar um inventário de edifícios e locais históricos e de supervisionar a sua preservação. Esta lei foi precursora de outras leis que surgiram ao longo do século XIX, através das quais se reforçou a ideia de protecção ao patrimônio cultural na França. Como resultado, em 1837 foi aprovada uma lei que estabeleceu um sistema de financiamento para a preservação de monumentos históricos e, em 1887, outra lei criou o cargo de Inspetor Geral de Monumentos Históricos, que supervisionava a preservação e restauração de edifícios históricos. Esta legislação estabeleceu um precedente importante para a protecção do patrimônio cultural em outros países, como Itália, Espanha e Alemanha. Os princípios destas primeiras leis continuam a informar a legislação moderna sobre patrimonialização, que reconhece

destruições provocadas pela Revolução, em consequência da convulsão política, como refere Dominique Poulot (2006). Também de acordo com a autora, foi na transição para o novecentos que a patrimonialização ganhou mais força, em decorrência dos danos provocados pela industrialização e urbanização, que fizeram surgir organizações voltadas para a preservação do patrimônio cultural, incluindo suas vertentes materiais e imateriais.

Apesar de os museus e galerias de arte públicas terem surgido a partir da segunda metade de oitocentos como um espaço dedicado à proteção e preservação do patrimônio artístico³⁹, os mesmos foram alvo frequente de atos de vandalismo ao longo do século XX (Figura 15). Segundo Arnold Goldstein (1996), em um inquérito a 92 diretores de instituições, 67% relataram algum tipo de vandalismo, a maioria derivado de atos menores (por exemplo, abrasões e inscrições) e cerca de 10% oriundo de danos graves (como destruição da escultura, corte em tela e incêndio criminoso). No mesmo questionário, grande parte dos diretores consideraram que os casos de vandalismo artístico estavam progressivamente aumentando, facto que realmente se verificou na atualidade e se discutirá mais adiante.

Selected List of Well-Known Artworks Attacked, with Location and Year of Attack	
1. <i>Portrait of the Artist Jacob Cornelisz and His Wife</i> , by Dirck Jacobsz; Museum of Art, Toledo, Ohio (date unknown).	19. <i>Martin Luther</i> , by Cranach; Hanover (1977).
2. <i>The Nightwatch</i> , by Rembrandt; Rijksmuseum, Amsterdam (1911 and 1975).	20. <i>Massacre of the Innocents</i> , by Di Giovanni; Pinacoteca, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples (1977).
3. <i>The Toilet of Venus</i> ("The Rokeby Venus"), by Velasquez; National Gallery, London (1914).	21. <i>Self-portrait</i> , by Rembrandt; Gemaldegalerie, Kassel (1977).
4. <i>Martyrdom of St. James</i> , by Mantegna; Ovetari Chapel, Eremitani, Padua (1944).	22. <i>Self-Portrait in Gray Hat</i> , by Van Gogh; Van Gogh Museum, Amsterdam (1977).
5. <i>Mona Lisa</i> , by Leonardo da Vinci; Louvre, Paris (1956).	23. <i>Adoration of the Golden Calf</i> , by Poussin; National Gallery, London (1978).
6. <i>Sposalizio</i> , by Raphael; Brera Palace, Milan (1958).	24. <i>Lady Diana Spencer (Princess of Wales)</i> , by Bryan Organ; National Portrait Gallery, London (1981).
7. <i>Fall of the Damned</i> , by Rubens; Alte Pinakothek, Munich (1959).	25. <i>The Marriage of Isaac and Rebecca (The Mill)</i> , by Claude Lorrain; National Gallery, London (1982).
8. <i>The Virgin and Child with St. Anne and St. John</i> , by Leonardo da Vinci; National Gallery, London (1962 and 1987).	26. <i>Sun Rising through Vapour</i> , by Turner; National Gallery, London (1981).
9. <i>Christ of St. John of the Cross</i> , by Dalí; Glasgow Art Gallery (1965 and 1980).	27. <i>Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV?</i> by Barnett Newman; Berlin (1982).
10. <i>Virgin with the Innocents</i> , by Rubens; Louvre, Paris (1968).	28. <i>Polaris</i> , by David Mach; exhibited outside Hayward Gallery, London (1983).
11. <i>Pietà</i> , by Michelangelo; St. Peter's, Rome (1972).	29. <i>Christ Appearing to St. Peter on the Appian Way</i> , by Carracci; National Gallery, London (1985).
12. <i>The Adoration of the Magi</i> , by Rubens; King's College, Cambridge (1974).	30. <i>Danae</i> , by Rembrandt; Winter Palace, Leningrad (1985).
13. <i>Guernica</i> , by Picasso; New York Museum of Modern Art (1974).	31. Henry Moore sculpture; Harlow, Essex (1988).
14. <i>Archduke Albert</i> , by Rubens; Kunstakademie, Düsseldorf (1977).	32. <i>Paumgartner Alte Triptych, Our Lady of Sorrows, and Lamentation of Christ</i> , by Dürer; Alte Pinakothek, Munich (1988).
15. <i>Berceuse</i> , by Van Gogh; Stadelijk Museum (1977).	33. <i>Madonna and Child with St. Joseph and the Infant Baptist</i> , by Barocci; National Gallery, London (1990).
16. <i>Christ Appearing to the Magdalene</i> , by Drost; Gemaldegalerie, Kassel (1977).	34. <i>David</i> , by Michelangelo; Piazza della Signoria, Florence (1991).
17. <i>Goldfish</i> , by Klee; Kunsthalle, Hamburg (1977).	
18. <i>Jacob Blessing Ephraim and Menasseh</i> , by Rembrandt; Gemaldegalerie, Kassel (1977).	

Source: C. Cordess & M. Turgin (1993). Art vandalism. *British Journal of Criminology*, 33, pp. 101-102.

Figura 15: Lista de obras de arte vandalizadas, com respetiva localização e ano do ato de vandalismo. (Goldstein, 1996, pp. 8 e 9)

a importância de preservar o património cultural para as gerações futuras. Para uma consulta mais detalhada da cronologia das leis francesas dedicadas ao património cultural, indica-se o seguinte domínio: <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Monuments-Sites/Monuments-historiques-sites-patrimoniaux/Un-peu-d-histoire/Les-grandes-dates-des-monuments-historiques>

³⁹ Sobre este assunto indica-se consultar a seguinte obra: Semedo, A. (2004). Da invenção do museu público: tecnologias e contextos. *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património, I Série, Vol. III*, 129-136. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8086>

A cronologia que a historiadora da arte Manou Farine elaborou para o quarto congresso publicado pelo Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL) em 2009, corrobora com a afluência de atos de vandalismo ao longo do século XX. Os casos listados iniciam-se em 1914⁴⁰, quando a sufragista Mary Richardson entrou na National Gallery de Londres e cortou a “The Rokeby Venus” (1647-1651), de Diego Velázquez (Figura 16), admitindo que o objetivo era manifestar-se contra a prisão da feminista Emmeline Pankhurst: “tentei destruir a pintura da mulher mais bonita da história da mitologia, para protestar contra o governo que está destruindo a Sra. Pankhurst, a personagem mais bonita da história moderna”, tendo acrescentado alguns anos depois — “não gostei da maneira como os visitantes do sexo masculino olhavam para a pintura o dia todo” (MAC/VAL, 2009, p. 146).

Em 1962, treze pinturas do Louvre foram atacadas, entre elas uma obra de Jean-Baptiste-Camille Corot, outra de Charles-André van Loo, e ainda de Jules Dupré, de Jean-Honoré Fragonard e de Abraham de Vries, sendo a maioria das pinturas riscadas com um grande “X”. Supõe-se que o ato tenha sido perpetrado por um guarda como vingança contra a direção, embora o caso tenha sido abafado a pedido de André Malraux (MAC/VAL, 2009), então ministro da cultura francês. No ano de 1968, também no Louvre, a obra de Peter Paul Rubens, “Virgin with the Innocents” (1618), foi esfaqueada com um canivete por um homem de 70 anos, que declarou — “ela olhou para mim com cara feia” (MAC/VAL, 2009, p. 147).

Em 1981, Bryan Organ, um estudante de 20 anos, perfurou com uma faca o retrato da Princesa de Gales, afirmando: “fiz isso pela Irlanda” (MAC/VAL, 2009, p. 149). Na transição para o século XXI, Paul G., de 41 anos, após a fuga do estabelecimento psiquiátrico em Utrecht, foi ao Museu Stedelijk e realizou um corte em forma de círculo na obra “Nude in Front of the Garden” (1956), de Pablo Picasso (Figura 17), sendo também o provável autor de um ataque com ácido na obra “The Night Watch” (1639-1642) de Rembrandt (MAC/VAL, 2009). Já em 2007, numa exposição em Avignon, uma cidadã de nacionalidade francesa beijou um quadro do pintor Cy Twombly, deixando na pintura branca marcas gordurosas de batom⁴¹.

⁴⁰ Entre os anos de 1913 e 1914 foram diversos os atos de vandalismo praticados pelas sufragistas como forma de reivindicação, embora o caso citado tenha sido o mais famoso, outras mulheres integrantes do WSPU (*The Women's Social and Political Union*) foram responsáveis por ataques a obras de arte, como a ocasião no dia 04 de Maio de 1914 em que Mary Wood entrou na The Royal Academy e rasgou sucessivamente o retrato de John Singer Sangent, do artista Henry James, com um cutelo de carne, sob a seguinte motivação, admitida posteriormente: “tentei destruir uma imagem valiosa porque desejo mostrar ao público que eles não têm segurança para as suas propriedades, nem para os seus tesouros artísticos até que as mulheres tenham liberdade política” (Plender & Reeve, 2010, p. 9).

⁴¹ Sobre este mesmo caso, Agnès Tricoire diz que: “Uma jovem que se autodenomina artista afirmou ter feito um gesto de amor, e a imprensa adorou. Embora tenha causado tantos danos, do ponto de vista do restauro da obra, quanto um soco, o beijo foi amplamente aprovado, sem que a imprensa notasse a contradição entre o gesto de amor irreprimível e espontâneo, e afirmasse que este gesto foi artístico, isto é, responsável e deliberado. A jovem foi condenada de forma leve, na esfera penal, pelo Tribunal correcional de Avignon, e, na esfera civil, à reparação dos

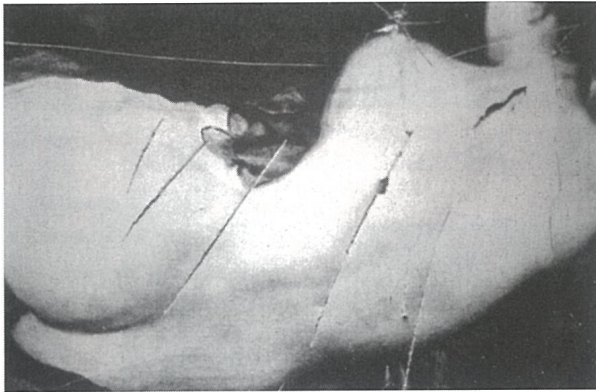


Figura 16: Detalhe do ato de vandalismo empreendido por Mary Richardson na obra “The Rokeby Venus”, de Diego Velázquez. (Calvo, 2002, p. 131)



Figura 17: Notícia de jornal com a imagem do ato de vandalismo perpetrado na obra “Nude in Front of the Garden”, de Pablo Picasso (Calvo, 2002, p. 132)

Outro exemplo emblemático é uma obra de Marcel Duchamp, que foi vandalizada em 2006. Considerada a peça mais famosa do artista, o urinol, intitulado como “Fonte” (1917), foi alvo da ação de um homem que urinou na peça e acertou-lhe com um martelo. Justificaria a sua ação dizendo que se tratava de uma performance e que o próprio Duchamp teria apreciado tal atitude, pois voltou a dar vida à obra que tinha se tornado apenas um monumento público (Gamboni, 2002; Scott, 2012). Assim, podemos sugerir que no que diz respeito à arte moderna e contemporânea, muitas vezes o conceito da obra é utilizado como justificativa para o ato de natureza destrutiva.

O desenvolvimento da arte moderna e contemporânea e sua inclusão ampla em museus acaba por ampliar as possibilidades de contestação, visto que algumas obras desafiam as expectativas estéticas. A oposição entre a sacralização dos espaços museológicos e o uso da arte como manifestação de pensamento mais arrojado, que projeta uma identidade e, por vezes, um uso político, pode favorecer o aumento do vandalismo em museus. Não obstante, este registo pode ser considerado resultado não apenas da crescente tensão humana na sociedade atual, mas também consequência do facto de os museus serem espaços cada vez mais visitados por diversos segmentos públicos, que nem sempre se condicionam a uma visualização contida (Gamboni, 1997).

danos sofridos pelas partes e, em particular, dos custos de restauro da obra, de acordo com o princípio do direito civil, que quem causa dano a outrem deve indenizá-lo.” (MAC/VAL, 2009, p. 26).

As instituições museológicas, no entanto, se preocupam menos com os motivos da ação e mais com a gravidade dos métodos⁴² de destruição, disseminando uma apreciação negativa para o museu, já que qualquer transgressão da proibição do contato físico, sobretudo quando esta se torna aditiva ou subtrativa, é considerada um comportamento inaceitável dentro de um espaço museológico (Gamboni, 1997). De modo geral, os museus são locais detentores de objetos valiosos e vigiados, dirigidos a um grupo seletivo da sociedade, com medidas de proteção que devem garantir a integridade das obras de arte, sendo inadmissível a apropriação e alteração de um objeto como forma de expressão.

Em complementaridade à ideia de Arnold Goldstein (1996) de que os atos de vandalismo são classificados por três palavras-chave — intencionalidade, destruição e propriedade —, insere-se a perspectiva de Olivier Assouly, que entende o vandalismo como a designação de um ato reconhecido como nocivo, ligado à depredação, sendo assim objeto de escândalo e de fonte de indignação pública, pois propõe uma rutura estética e política — basta considerar o número e a importância das obras que têm sido alvo de atos de vandalismo para apreciar a gravidade com que o assunto é tratado e recebido pela sociedade (MAC/VAL, 2009).

A divulgação destes casos na esfera pública tem sido o argumento utilizado para justificar os atos de vandalismo decorrentes dos movimentos presentes na contemporaneidade, que assentam na importância que é dada às obras de arte para atrair a atenção da sociedade e a sensibilizar. Por isso, ainda que “Os Girassóis” de Van Gogh não tenham uma correlação direta com as mudanças climáticas, foi este o alvo atingido por uma sopa de tomate enquanto os ativistas questionavam se a arte valia mais do que a vida (Figura 18). O ato, ocorrido numa instituição museológica de renome, não foi isolado, mas sim a sexta vez que o mesmo grupo utilizou obras de arte famosas e musealizadas como forma de visibilidade e engajamento⁴³ (Albuquerque, 2022).

⁴² Dario Gamboni (1997) diz que “uma vasta quantidade de danos, que geralmente escapam à publicidade, são do tipo ‘pequeno’, causados pela ‘goma de chiclete, mancha de batom, mancha de tinta’; [...] Com a arte moderna, em particular pinturas não envernizadas e especialmente monocromáticas, no entanto, pequenas intervenções como tocar ou cuspir (uma expressão tradicional de desprezo) podem resultar na destruição da obra, sem que o autor do gesto – que pode até ter uma curiosidade primordial no material e construção – esteja necessariamente consciente disso.” (p. 147).

⁴³ No início de 2022 nasceu no Reino Unido um grupo de ativistas contrários à exploração e produção de combustíveis fósseis por parte do governo. Nesse sentido, suas primeiras ações foram ataques diretos a petroleiros, mas após muitas repressões decidiram por reavaliar suas ações e passaram a definir como alvo museus e galerias de arte, com o objetivo de atrair mais manchetes, resultando nas seguintes instituições e obras de arte atingidas desde junho do referido ano: “My Heart’s in the Highlands”, 1860, Horatio McCulloch - Kelvingrove Art Gallery and Museum; “Peach Trees in Blossom”, 1889, Van Gogh - Courtauld Gallery; “Thomson’s Aeolian Harp”, 1809, JMW Turner - Manchester Art Gallery; “The Hay Wain”, 1821, John Constable - National Gallery; “The Last Supper”, 1495-1498, Leonardo Da Vinci - Royal Academy. Matéria completa em: <https://arteref.com/arte/curiosidades/por-que-as-pessoas-vandalizam-obras-de-arte/>

Apesar de a divulgação destes casos ter sido notável, conforme almejado, a opinião pública talvez não tenha sido tão consensual, isto porque a forma de protesto causou estranhamento e foi reconhecida como um ato de vandalismo, sem, contudo, causar danos, uma vez que a pintura possuía um vidro de proteção. O mesmo se passou com a pintura de Gustav Klimt, “Death and Life”, localizada no Leopold Museum, na Áustria, que foi atingida com tinta a óleo preta⁴⁴ (Figura 19). Os ativistas, pertencentes ao grupo denominado “Última Geração”, não foram presos, mas foram denunciados por danos materiais e perturbação da ordem pública (G1, 2022). A denúncia, porém, não é uma prática comum das instituições museológicas, pois como mencionado anteriormente, as mesmas tentam evitar a disseminação de publicidade negativa, especialmente no que diz respeito à política de segurança, que nesses casos pode ser considerada insuficiente para a proteção do patrimônio.



Figura 18: “Sunflowers” (1888) de Van Gogh atingida com sopa de tomate por parte de integrantes da organização *Just Stop Oil*, na National Gallery. (Edwards & Mendonça, 2022)

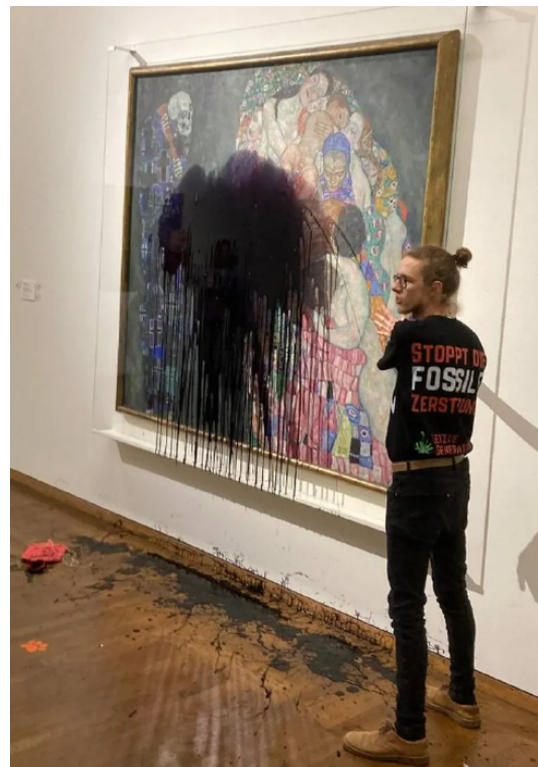


Figura 19: “Death and Life” (1908-1916), de Gustav Klimt, atingida com tinta preta. (G1, 2022)

⁴⁴ No Twitter, o grupo ativista informou o ocorrido: “pessoas da última geração derramaram óleo na pintura de Klimt Morte e Vida no Museu Leopold hoje. Novos poços de petróleo e gás são uma sentença de morte para a humanidade”. Sobre o caso, o diretor do Museu, Hans Peter Wipplinger declarou que “as preocupações dos militantes são legítimas, mas atacar obras de arte certamente não é a melhor maneira de evitar as mudanças climáticas previstas” (G1, 2022).

Se, dentre tantas obras de arte que podiam ser escolhidas para a execução de tais atos, as eleitas possuíam a mesma particularidade, a da existência de um vidro protetor, poderiam estas ações serem consideradas, de facto, atos de vandalismo? Dado que o fundamento do vandalismo consiste na destruição e as pinturas que foram alvo de ataque terem continuado preservadas, estaria correto categorizar assim? Ou os atos de vandalismo podem ser entendidos para além da materialização do dano e serem atribuídos às ações que possuem a intenção de destruir, ainda que na prática não se efetivem?

Os exemplos antes apresentados tornam claro que são muitas as particularidades que fazem parte deste tema, demonstrando-se impraticável, no escopo desta investigação, fazer frente a todas as questões que, por um lado, a polissemia de vandalismo enquanto conceito coloca e, por outro, as diferentes naturezas do gesto e suas motivações levantam. Assim, mesmo cientes, e com o apoio da bibliografia elencada, da importância de categorizar os atos de vandalismo, é antes proposto não só reconhecê-los, mas também incluí-los nas estratégias de preservação.

2.4. Os casos de vandalismo na perspectiva da preservação

A sacralização do patrimônio, tal como acontecia no passado, tem vindo a dar lugar a um conceito mais dinâmico e adaptável às questões sociais, permitindo uma maior inserção da conservação-restauro na noção de patrimônio cultural, que se deve flexibilizar tanto quanto as práticas desenvolvidas para a preservação (Muñoz Viñas, 2003). Sendo a atividade de conservação-restauro ela própria uma tarefa voltada à esfera sociocultural, os princípios que a norteiam tecnicamente devem considerar as propriedades imateriais dos objetos, ainda que os valores tangíveis costumem ser os mais valorizados (Henderson & Nakamoto, 2016).

Como a sociedade elevou as obras de arte ao estatuto de bens que o público desfruta, as imagens das peças devem ser perceptíveis aos espectadores nas suas formas e cores. A conservação-restauro, desta maneira, acaba por ser imediatamente consumida no momento da contemplação da obra e, por isso, não pode falsear a percepção do observador, influenciando na interpretação do bem artístico. Ainda que a dimensão estética seja uma componente bastante explícita, as outras dimensões implícitas às obras de arte, como a histórica e a simbólica também devem ser consideradas, para não incidir em uma opção arbitrária, colmatando na necessidade de ser alcançado um resultado equilibrado e metodologicamente correto, de modo a não criar um falso histórico (Ortiz, 2012).

A preocupação com a integridade dos bens culturais e sua transmissão para o futuro, como mencionado anteriormente neste mesmo capítulo, surgiu com mais ênfase a partir do primeiro quartel do século XX, através de uma documentação fundamentada acerca do patrimônio (Mairesse, 2021), mas uma abordagem teórica e metodológica decorreu, consistentemente, apenas na segunda metade de novecentos, através de Cesare Brandi e da sua obra *Teoria do Restauro* (1963). A tradição europeia de preservação no patrimônio baseou-se primeiramente na compreensão de Aloïs Riegl na sua obra *O Culto Moderno dos Monumentos* (1903), que favoreceu a elaboração de documentos que abrangessem um conjunto de preceitos e princípios para o patrimônio cultural, culminando no primeiro documento oficial de caráter internacional neste assunto, a *Carta de Atenas* de 1931 (Schädler-Saub & Szmygin, 2019). No entanto, foi apenas com a *Carta de Veneza* de 1964, que, após um largo hiato de tempo aprofundou e ampliou as perspectivas acerca do caráter simbólico dos objetos histórico-artísticos, para as quais a influência do restauro crítico de Brandi foi essencial, não apenas na teoria, mas na prática da disciplina de conservação-restauro — que também remonta ao século XX (Sánchez Fernández, 2013).

Assim, apesar destas primeiras cartas formuladas terem abordado com maior destaque a arquitetura e arqueologia, em 1972, na Itália, foi elaborada a *Carta de Restauro*, que tinha por intuito definir normas e critérios para a atuação em obras de caráter pictórico e escultórico (Martínez Justicia, 2008). De acordo com Ursula Schädler-Saub, a autenticidade tem sido um tema central na ética moderna da conservação-restauro, pois se associa a valores tangíveis e intangíveis do patrimônio cultural dentro dos limites específicos dos seus contextos (Schädler-Saub & Szmygin, 2019). Os princípios éticos são necessários como base para o desenvolvimento de métodos e técnicas apropriadas para a conservação-restauro e podem servir como um fator que auxilie no momento crítico da tomada de decisão, que para garantir a integridade e autenticidade do bem cultural, deve refletir não apenas a sua materialidade, mas também o contexto sociopolítico que faz parte do seu percurso de vida (Schädler-Saub & Szmygin, 2019; Henderson & Nakamoto, 2016). Assim, o trabalho do conservador-restaurador não pode ser considerado como mera execução técnica de instruções gerais pré-definidas, mas sim um ato crítico de interpretação, que reconhece e respeita os seus valores artísticos e históricos. De acordo com o segundo axioma da teoria brandiana, “o restauro deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (Brandi, 2004, p. 33).

A maior e mais influente organização para a preservação e salvaguarda do património existente atualmente é o ICOM (International Council of Museums), fundada em 1946, cujo princípio baseia-se na responsabilidade dos museus pelo património cultural, material e imaterial, tendo como obrigação proteger e promover este património (Ashley-Smith, 2018). Dessa maneira, as instituições museológicas devem adotar medidas compatíveis à compreensão do património cultural. No panorama atual, muito mais amplo, sobretudo da perspetiva social, a consciência de que a transmissão às gerações presentes e futuras de um autêntico património material depende do respeito pela sua relevância cultural e histórica, é o grande desafio da gestão patrimonial (Schädler-Saub & Szmygin, 2019).

Também de acordo com Umberto Baldini, “o lugar por excelência para a conservação é (ou, ao menos, deveria ser) o museu” (2002a, p. 56), muito embora existam circunstâncias em que os museus podem tornar-se palco de atos de vandalismo, como abordado no tópico anterior deste capítulo. Quando a arte é exposta, a mesma torna-se vulnerável a danos por parte dos espectadores, devido à facilidade de acesso (Gamboni, 1997). Assim, as instituições museológicas, responsáveis pela preservação do património, precisam assegurar a conservação e apresentação dos bens artísticos e, em alguns casos, é preciso ir além de uma postura preventiva e realizar tratamentos curativos.

Tratando especificamente dos casos de vandalismo, David Freedberg (1985) diz que nessas situações é preciso pensar “nas terríveis dificuldades de reparar a obra, na necessidade quase mágica de fazer parecer como se o ataque nunca tivesse acontecido” (p. 25). Mas seria esta a postura mais adequada? A negação do ato não incidiria em um falso histórico, como defendem as teorias de restauro? Kim Muir (2009), por sua vez, alega que “em alguns casos, a obra visivelmente danificada pode ser mais comunicativa ou significativa para o espectador do que a obra restaurada ou não danificada” (Muir, 2009, p. 3). Partindo do princípio de que toda operação patrimonial tem uma dimensão política, a gestão que incide na decisão de conservar ou restaurar responde a uma perspetiva interpretativa (Mairesse, 2021). Inclusive a decisão de não intervir, segundo Muñoz Viñas (2003) não pode ser considerada neutra, e alguns autores consideram-na como uma falta de respeito antiética para com a obra (Ashley-Smith, 2018).

De acordo com Stéphanie Elarbi, trazer ao diálogo temas como o vandalismo e o restauro é muito importante, sobretudo porque ambos incidem sobre o aspeto material da obra, transformando o seu modo de perceção, embora o primeiro se caracterize pela intenção destrutiva e o segundo pelo propósito reparativo (MAC/VAL, 2009). Como exemplo de um caso em que a finalidade de recuperar a obra vandalizada não foi satisfatoriamente empreendida, a

autora coloca a pintura “Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III”, de Barnett Newman, que foi alvo de ataque no Museu Stedelijk, em Amsterdã, no ano de 1986. O restauro realizado consistiu na consolidação dos cortes da obra e na cobertura da superfície com uma camada espessa de verniz industrial, que modificou radicalmente a aparência da obra, colocando em causa a sua apresentação ao público (MAC/VAL, 2009). Entretanto, em 1997, na mesma instituição, o mesmo vândalo, com a mesma ferramenta, cortou com vários golpes outra pintura, também de Barnett Newman, denominada “Cathedral” (Figura 20). A fim de não se repetir o que se passou com o restauro da obra anterior, foi elaborado um estudo mais completo das possibilidades de intervenção. A tomada de decisão teve como resultado a microcirurgia das incisões, restituindo integralmente o suporte da obra, e uma reintegração mimética (Pacheco & Selvi, 2011), sem deixar qualquer indício do que havia acontecido, afirmando o poder da instituição e negando por completo o ato de vandalismo. Apesar de não ter sido contestado este método, Elarbi questiona se as ações de intervenção não estão demasiado invasivas, tal e qual os atos de destruição (MAC/VAL, 2009). Tomando por base que um tratamento de restauro se opera sobre uma matéria alterada, seja por processo de degradação ou por dano provocado, não é possível ocultar a passagem do tempo e devolver o aspeto original.



Figura 20: Detalhe da obra “Cathedral”, de Barnett Newman, após ser alvo de um ato de vandalismo. (Pacheco & Selvi, 2011, p. 25)



Figura 21: Detalhe do quadro de D. Pedro II em 2017, após restauro com tom neutro. (Fonseca, 2019, p. 22)

Para o presente estudo, torna-se relevante apresentar a intervenção de conservação-restauro de uma obra vandalizada — um retrato de D. Pedro II do Brasil — em que a abordagem foi totalmente oposta, identificando o objeto como um testemunho simbólico do fim da monarquia⁴⁵, devido a um corte feito no rosto do imperador no dia da proclamação da república no país (Figura 21). A obra foi adquirida pelo Museu Histórico Nacional na altura da constituição do museu e entre 1960 e 1980 o retrato foi completamente restaurado. Porém, na década de 2000 houve um novo tratamento que estabeleceu o tom neutro como metodologia de reintegração cromática, com o objetivo de tornar o dano visível (Fonseca, 2019). Esta abordagem considerou o rasgão como parte da obra, um documento da sua trajetória que deveria ser preservado. Deste modo, o dano foi assumido como um vestígio de um contexto histórico-social e possibilitou perceber como é possível uma instituição museológica lidar com um ato público de vandalismo.

As imagens são utilizadas como espaço de uma permanente interpretação simbólica, que fazem parte das transações culturais e sociais das quais se apropriam diversos aparelhos ideológicos, como os museus, e assim o é também a sua transgressão, pois resulta da tentativa subjacente de destituir estes aparelhos e de determinar o que é preservável ou não, a partir de um putativo significado. Seguindo uma leitura foucaultiana, segundo Stapleton & Viselli (2019), alguns ícones parecem ganhar vida apenas com a sua desfiguração, pois o ato de vandalismo, nesse caso, ocupa o lugar do objeto outrora entendido sob uma perspetiva sagrada; no domínio do patrimônio, a eliminação é o outro lado da preservação — segundo Gamboni (2002), a história da iconoclastia acompanha a história da arte como uma sombra. Os valores patrimoniais são utilizados para sensibilizar a sociedade quando este tipo de ato acontece e o “custo” do vandalismo pode estar associado a uma conceção monetária, cultural, ou ambas. Porém, se o patrimônio se relaciona com a sociedade através da transmissão da memória por meio de figuras reprodutíveis, a materialidade não testemunha apenas a originalidade da criação, mas também os fenômenos oriundos do tempo, como os atos de vandalismo.

Dessa maneira, ainda que a primeira abordagem frente a estes atos destrutivos, causados por uma provocação externa, tenda a ser a da neutralização, negando a destruição em prol da preservação, David Freedberg (1985) diz que “devemos ter coragem para dar algum sentido a um fenômeno que nenhuma história da arte pode justificadamente ignorar, mas que

⁴⁵ Alguns retratos de D. Pedro II foram alvos de destruição na passagem da monarquia para a república, assim, o Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro), o Museu Imperial (Petrópolis), o Museu do Estado do Piauí (Teresina) e o Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora) possuem pinturas sobre tela com históricos de ataques atribuídos a republicanos. A obra que pertence atualmente ao Museu Mariano Procópio, de Minas Gerais, foi atingida por um tiro de revólver e, com o intuito de tornar este um objeto-ícone deste período histórico, o museu abordou o vestígio material como fonte documental para o trabalho historiográfico (Neves, 2014).

tem afetado tão persistentemente os objetos que estão no centro da nossa disciplina fundamentalmente materialista” (Freedberg, 1985, p. 7). Existe a apreensão compreensível, sobretudo por parte daqueles que estão preocupados com a conservação dos objetos, de que o falar demasiado sobre iconoclastia pode encorajar novos atos de violência. Contudo, é inexplicável que um elemento tão significativo na história e no destino das imagens tenha sido tão persistentemente negligenciado (Freedberg, 1985), dessa maneira, é importante que o setor museológico lide com este problema de outra forma, fazendo um registo dos ataques e promovendo estudos e debates, sem ficar à espera que tais acontecimentos desapareçam, pura e simplesmente (Scott, 2012).

A perspectiva do museu enquanto templo e reduto de obras intactas está ultrapassada tanto quanto a sacralização do património cultural, por isso, para que estas instituições se estabeleçam de facto como lugar de memória, que inclui o visível e o invisível, é preciso desenvolver interpretações e narrativas convergentes das obras enquanto documentos representativos de uma trajetória social (Fonseca, 2019). Retirar o vandalismo de um entendimento unicamente criminal pode ser parte deste processo, pois o “vândalo” nada mais é do que um público do património, que não apenas o vislumbra, mas o vive e contesta. Foi no reconhecimento do vândalo e do vandalismo que se fundou a noção de monumento histórico (Choay, 1992) e que se sistematizou a sua preservação. Por essa razão, perceber estes atos como uma forma de interação com a cultura estabelecida e parte da história do objeto é essencial para definir estratégias adequadas para a conservação-restauro.

Como exposto na introdução do presente trabalho, o objetivo de definir que dimensão a ação de vandalizar tem perante a história da obra, terá impacto para a estratégia específica de intervenção, cujo intuito não é preservar o ato em si, mas o contexto específico a que está associado, garantindo um respeito pela historicidade da arte, que passa por conservar e restaurar a sua matéria, mas também por integrar as particularidades de sua trajetória enquanto bem artístico e sociocultural.

3. Tomada de Decisão: reconhecer e integrar o ato de vandalismo

A consciência das obras humanas como testemunhos de uma historicidade, imputou à arte um simbolismo social e culturalmente aceite, mas que o ato de vandalismo contesta⁴⁶. As imagens são, na maior parte das vezes, entendidas como recetáculos de significados, mas estas interpretações resultam das atribuições do contexto histórico ao qual pertencem e de todos aqueles a que continuarão a pertencer, sendo esta uma condição dinâmica, que se altera no decorrer do tempo. Assim, retomando a ideia de “aura” de Walter Benjamin, a identidade do objeto não é intacta, o que ele representa está ligado ao seu percurso de vida, contemplado através da materialidade, cujas insurreições também fazem parte da história da humanidade.

Tal como abordado anteriormente, tomando por base que o gênero artístico do retrato possuía a função de transmitir uma mensagem de poder social, o pintor deveria concretizar esta intenção, não se tratando tanto de gosto ou tendência estética, mas essencialmente de identidade (Assunção, 2015). A personalidade do retratado e sua importância social eram evidenciadas no traje utilizado, joias e adereços, assim como no mobiliário e posicionamento da figura, que refletiam a imagem simbólica que se queria perpetuar através do tempo (Moraes, 2001). A encomenda de retratos estava reservada às elites mais elevadas até finais de setecentos, mas na transição para o século XIX ocorreu uma abertura do perfil social dos retratados e o potencial figurativo desta expressão artística passou a ser mais explorado (Sousa, 2008). Devido ao uso, por assim dizer, da tradição retratística como um dos mecanismos de reconhecimento e perpetuação da classe burguesa que se consolidava na sociedade portuense, o retrato de D. Maria Ermelinda Vianna é entendido como um objeto que testemunha e dialoga com o contexto histórico-social portuense vivenciado ao longo dos oitocentos.

Seu simbolismo, portanto, não está somente atrelado à materialidade, mas também à funcionalidade dada às pinturas de benfeitores por parte da SCMP, que as reconhece como instrumento de reconhecimento público e de perpetuação da memória. Assim, ainda que não seja possível atribuir uma autoria, datação ou justificativa para o ato de vandalismo perpetrado contra a imagem da pintura, este gesto disruptivo atingiu a obra na dimensão visível e social da arte, estabelecendo-se como a discrepância existente entre a sua condição e o seu significado. Este facto foi agravado por se tratar de uma pintura de retrato, já que ao não poder transmitir a imagem corretamente, o sentido com que a obra foi encomendada pela instituição deixa de ser

⁴⁶ Segundo Nathalie Heinich (2013), os critérios para a definição de valor dos bens artísticos concebidos como patrimônios voluntários, não residem no objeto em si, são atribuídos externamente.

válido, o que possivelmente resulta em sua não exposição. Dessa maneira, a importância da matéria não incide apenas no estabelecimento de um significado ou nas motivações para o contestar, mas também na forma com que se interpreta criticamente um bem artístico, atentando para os seus valores históricos e estéticos como componentes fundamentais para um tratamento de conservação-restauro.

Partindo do primeiro axioma colocado por Cesare Brandi (2004) — “restaura-se somente a matéria da obra de arte” (p. 31) —, a legitimidade de uma intervenção ocorre aquando do reconhecimento do dano e da sua eventual relevância enquanto representativo de uma reminiscência sócio histórica. No caso do retrato de D. Maria Ermelinda, a discrepância que se estabeleceu entre a condição verificada na obra e a transmissão do teor para o qual foi criada, derivada efetivamente do ato de vandalismo, originou uma reflexão crítica acerca de uma tomada de decisão que garantisse a devolução de um equilíbrio formal e visual para a obra.

3.1. Das reflexões críticas ao equilíbrio técnico

A perspectiva interpelativa de Brandi propunha um juízo crítico da intervenção sobre a artisticidade do objeto, baseado na interação entre matéria e conteúdo, isto é, enquanto a matéria seria o veículo transmissor, o conteúdo abrangeria o texto autêntico da obra. Assim, apesar da autenticidade cultural e histórica ser considerada um dos valores mais significativos de um objeto, o mesmo não pode ser transmitido sem o recurso à materialidade, que consiste na estrutura visível (superfície) e não visível (suporte) de um bem artístico (Schädler-Saub & Szmygin, 2019). A articulação entre a estética e o significado da obra na sua trajetória espaço temporal indica a diligência para com a realização de boas práticas na preservação do patrimônio.

Sendo a matéria e o conteúdo indissociáveis, ainda que o restauro possa incidir, em parte, apenas no que é tangível, a sua intervenção deve permitir o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem produzir um falso histórico ou um falso artístico, ou seja, anular os traços da passagem do objeto pelo tempo (Brandi, 2004). Dessa maneira, a prática de conservação-restauro deve seguir uma perspectiva analítica e crítica (Muñoz Viñas, 2003), atenta ao respeito pela legibilidade, tornando a percepção integral da obra um contributo para sua rememoração passada e transmissão futura.

Contudo, o respeito pelos diferentes valores que compõem um objeto, como sua integridade física, significado histórico-cultural e componente estética, pode ser algo difícil de se alcançar numa intervenção de conservação-restauro, visto que a definição do tratamento muitas vezes acompanha interesses subjetivos (Ashley-Smith, 2018). De acordo com Maria Papadopoulou e Andromache Gazi, os danos, por si só, são alterações consideradas indesejáveis aos olhos do público, pois ameaçam a integridade do objeto, isto é, a estabilidade necessária para a transmissão da sua unidade formal e estética (Schädler-Saub & Szymgin, 2019). Porém, para se preservar a autenticidade associada à materialidade, é preciso que a tomada de decisão seja um ato de equilíbrio, visto que o percurso cultural dos objetos também é um fator bastante relevante. Assim, como os valores considerados essenciais para a preservação de uma obra de arte são multifacetados, a tomada de decisão se constitui como o momento metodológico de interpretação do bem artístico enquanto objeto simbólico e estrutura socialmente comunicativa (Sánchez Fernández, 2013).

Na obra *Teoria do Restauro e Unidade Metodológica* (Vol. I - 1978; Vol. II - 1981), de Umberto Baldini, são colocadas algumas considerações acerca do assunto. Tal como seu contemporâneo, Cesare Brandi, Baldini enfatizava o conceito de restauro como uma filologia crítica, partindo da consideração de que a obra de arte possui três estágios de vida — criação do artista, ação do tempo e ação do homem —, como pode ser verificado no primeiro volume de sua obra:

Durante sua vida a obra de arte pode encontrar-se em três estados: o da “destruição” (thánatos), que pode produzir-se por uma falta de ação da nossa parte (descuido e abandono que levam a degradação), ou por um acontecimento externo violento e traumático (terremoto, guerra, queda, incêndio, etc.); o da prolongação da sua “vida” (bios), que resulta do ato físico do cuidado material da obra para protegê-la dos danos e das perdas (manutenção e conservação); e o da “restituição” da sua realidade como obra de arte (heros), que se manifesta no ato final da filologia crítica (ação de restauro).⁴⁷ (Baldini, 2002a, p. 7)

⁴⁷ Tradução da autora. Excerto traduzido para espanhol do original italiano: “Durante su vida la obra de arte puede encontrarse en tres estados: el de la ‘destrucción’ (thánatos), que puede producirse por una falta de acción por parte nuestra (descuido y abandono que llevan a la degradación), o por un acontecimiento externo violento y traumático (terremoto, guerra, caída, incendio, etc.); el de la prolongación de su ‘vida’ (bios), que resulta del acto físico del cuidado material de la obra para protegerla de los daños y las pérdidas (mantenimiento y conservación), y el de la ‘restitución’ de su realidad como obra de arte (heros) que se manifiesta en el acto final de filología crítica (acto de restauración).”

Para Baldini (1978), o terceiro ato deve coexistir com o primeiro e o segundo, isto é, respeitando o estado autêntico, mas também a história da peça, embora se diferenciando de ambos. Assim como Brandi, o autor argumentava que para um procedimento de restauro, deveria ser realizado um estudo para identificação da obra, do seu estado e dos elementos passíveis de serem recuperados (Baldini, 2002a).

Dessa maneira, o objetivo principal de integrar o ato de vandalismo perpetrado no retrato de D. Maria Ermelinda Vianna partiu de um enquadramento teórico para uma implementação prática que considerasse as modificações que o curso social imprimiu na obra de arte, tentando chegar ao tão desejado equilíbrio entre a polaridade histórica e estética que compõem o bem artístico. Após todo o desenvolvimento acerca da contextualização do objeto de estudo e do ato de vandalismo enquanto prática que se manifesta ao longo de toda a história da arte, o enfoque passa para as considerações acerca da metodologia escolhida para a conservação-restauro da pintura, com a descrição técnica dos tratamentos realizados.

De modo geral, a nível estrutural era essencialmente necessária a estabilização do suporte de modo a reparar os rasgões, planificar a tela e voltar a engradar a parte superior que se encontrava solta, devido à ação mecânica provocada pelas perfurações na zona do rosto da figura. No que diz respeito à superfície, as questões se centraram na técnica mais adequada à reintegração cromática das áreas de lacuna da pintura causadas pelos danos mecânicos provenientes do ato de vandalismo, de modo a devolver a leitura da obra e preservar ambos os seus valores, histórico e estético. Portanto, a escolha do método de reintegração se caracterizou como um dos principais momentos críticos na tomada de decisão, especialmente devido às significativas perdas da superfície que o objeto de estudo apresentava, cujas lacunas representam uma interrupção da leitura da composição por parte do espectador.

Após muitas considerações acerca do melhor procedimento para devolver a unidade à imagem, surgiram três possíveis opções fundamentalmente contrastantes entre si: a primeira das possibilidades passaria por assumir as perdas pictóricas inerentes ao ato de vandalismo, reconhecendo esta ação como parte da história da obra, de modo a não ocultar o episódio contestador; a segunda opção consistiria em tratar a superfície da pintura através de um método diferenciado de reintegração cromática, em que a marca do vandalismo estaria apenas dissimulada, mas não oculta; a terceira alternativa era omitir o dano cometido contra a obra, devolvendo integralmente a leitura da composição por meio de técnicas miméticas de restituição das formas e das cores das áreas de lacuna.

De acordo com Baldini (2002a), a reintegração cromática em sua extensão, importância e forma, não deveria competir ou imitar o original e a sua realidade histórica, pois se converteria numa falsificação. Para ele, se nenhuma ação de restauro se faz visível, significa que a obra não possuía nenhum dano associado ao seu percurso de vida. A metodologia contrária também era considerada um erro para o autor, que não concordava com a possibilidade de aceitar uma lacuna sem a reintegrar (Baldini, 2002a). Na sua concepção, assim como na de outros autores, as perdas devem ser mitigadas para não se tornarem um problema à contemplação da obra, assumindo um papel ativo frente ao olhar do espectador (Calvo, 2002). Por isso, ainda que a argumentação a favor deste tipo de decisão fosse quase arqueológica, por exemplo, quando o tom do suporte se adequava cromaticamente ao tom da pintura (Ortiz, 2012), Baldini dizia que:

Aceitar passivamente uma lacuna como se fosse um dado histórico que não se pode modificar nem tocar, e considerá-la como algo que pertence à obra representa uma postura arbitrária e que se detém no segundo ato sem cumprir com a obrigação de chegar ao terceiro. É, sem dúvida, a justificativa mais cômoda para não atuar, mas também a mais nociva.⁴⁸ (Baldini, 2002a, p. 51)

Através das referidas direções desenvolveram-se três reflexões como suporte à tomada de decisão: a possibilidade de não intervir superficialmente priorizaria o valor histórico da obra em detrimento de outros, como o artístico e o simbolismo associado à temática, para além disso, não se torna coerente quando se trata de uma pintura de retrato, sobretudo quando se tem a referência da imagem da retratada, através das pinturas pertencentes à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e Venerável Ordem Terceira de São Francisco⁴⁹. Em contrapartida, a alternativa de reintegrar a superfície da pintura, tentando devolver a leitura sem a diferenciação da matéria original, tornava-se igualmente problemática, não só por priorizar o valor estético, mas também por poder induzir na criação de um falso histórico, sem descurar a possibilidade de originar também um falso artístico, visto que tornaria o ato de vandalismo como algo inexistente, quando toda a investigação apresentada até aqui assinala a relevância histórica associadas ao ato de vandalismo, independentemente do conhecimento da sua origem e intenção.

⁴⁸ Tradução da autora. Excerto traduzido para espanhol do original italiano: “Aceptar pasivamente una laguna como si fuera un dato histórico que no puede ni modificar ni tocar, y considerarla como algo que pertenece a la obra, representa una postura arbitraria que se detiene en el segundo acto sin cumplir con la obligación de llegar al tercero. Es, sin duda, la justificación más cómoda para no actuar, pero también la más dañosa.”

⁴⁹ As imagens dos retratos da benfeitora D. Maria Ermelinda pertencente a ambas as instituições foram apresentadas na página 23 do presente trabalho.

Sendo assim, a opção de integrar o ato de vandalismo por meio de um método diferenciado mostrou-se o mais coerente nos termos teórico-práticos, tomando por base que o reconhecimento do historial da obra é fundamental para uma abordagem que prioriza o respeito pelo objeto artístico em sua dualidade artística e histórica, incluindo as valências sociais e culturais. Neste sentido, a intervenção realizada no objeto de estudo deveria ser pautada em integrar o ato de vandalismo, não apenas por ser uma ação que faz parte do percurso de vida do retrato, mas por revelar considerações concretas enquanto obra inerente ao século XIX e pertencente à instituição da SCMP, numa perspectiva de repensar a preservação associada à patrimonialização de um bem que foi contestado em sua vivência histórica.

3.2. A reconstrução do suporte têxtil

Os rasgões, fruto do ato de vandalismo cometido contra a pintura, eram as principais patologias que alteravam a sua unidade estrutural e estética. Para além das consequências da ação perpetrada, o suporte têxtil é, por natureza, um material bastante suscetível a danos provenientes de factores físicos, químicos e biológicos, cuja degradação normalmente é causada por uma combinação de fatores intrínsecos, como o envelhecimento natural, e extrínsecos, decorrentes de danos físicos e mecânicos. Os rompimentos dos fios da tela produzem-se, principalmente, pela própria oxidação do tecido ou como resultado de agressões externas (Calvo, 2002). As ruturas podem se caracterizar como lacunas volumétricas, quando há perda da matéria têxtil, ou como rasgões, que podem ser lineares, seguindo a direção da teia e/ou da trama, ou irregulares, normalmente resultado de uma ação exterior, como cortes provenientes de atos de vandalismo (Calvo, 2002; Ortiz, 2012).

Os problemas no suporte de uma pintura eram tradicionalmente resolvidos pela utilização de materiais em proporções dimensionais muito maiores do que o necessário em relação ao tamanho do dano (Ortiz, 2012) e, normalmente, com excesso de adesivos, muitas vezes de natureza pouco reversível, como os compostos de cera-resina, que foram muito utilizados entre os anos 50 e 70 do século XX, sobretudo para o método da entretelagem⁵⁰ (Calvo, 1997), que segundo Knut Nicolaus (1999):

⁵⁰ Técnica de restauro de pinturas sobre tela empregada desde o século XVII, que consiste na adesão de um suporte novo e adequadamente preparado ao original, com o objetivo de dar sustentação e estabilidade à obra, através da impregnação de adesivos e da utilização de calor e pressão para sua ativação (Calvo, 1997). Para além de ser uma metodologia muito invasiva, cuja necessidade só se justifica quando o suporte está muito debilitado, é uma técnica que acaba por ocultar a tela original, que constitui um registo material da história da pintura.

Dada a falta de alternativas, no início do século XX o tratamento do suporte têxtil debilitado constituía em colocar remendos, adicionar bordas, impregnar o suporte ou entretelar o quadro. A entretelagem era o método universal com que se tratavam as deteriorações, tanto as grandes quanto as pequenas. Com a entretelagem se reduziam ou eliminavam as deformações, destacamentos, as bordas destruídas, demasiado estreitas ou cortadas, os tecidos ‘quebradiços’, as rupturas ou desprendimentos das capas, etc. A postura cada vez mais crítica a respeito da entretelagem e a descoberta de modernos adesivos sintéticos que tinham como destino o restauro de quadros deu lugar a um tratamento mais diversificado do suporte têxtil.⁵¹ (p. 105).

No que tange ao objeto de estudo, apesar da existência de muitos rasgões na parte central superior da pintura, que acarretava instabilidade ao suporte, este método não foi considerado, não apenas porque oculta o suporte original da obra, sendo a visibilidade um aspeto importante nesta tomada de decisão, mas também porque a resistência do suporte ainda não estava debilitada a ponto de ser necessário o reforço estrutural total, visto que a dimensão dos rasgões e áreas de perda volumétrica não eram significativas. Este tipo de intervenção demasiado invasiva também não se justificava porque o desengradamento da obra para a realização do procedimento obrigaria a eliminação de materiais originais, nomeadamente dos elementos metálicos que fixavam o suporte à grade, e eventualmente do próprio tecido da margem, devido à dificuldade de remoção destes elementos, o que aumentaria a instabilidade mecânica como repercussão para as camadas de preparação e cromática.

Como alternativa ao uso recorrente da entretelagem para solução de grande parte dos danos associados ao suporte, a disciplina de conservação-restauro foi evoluindo na implementação de métodos menos invasivos, direccionados às áreas do suporte têxtil da pintura onde é efetivamente necessária a execução de tratamentos (Nicolaus, 1999). Atualmente as técnicas e os procedimentos desenvolvidos já estão implementados nas boas práticas da conservação-restauro, não sendo objetivo do presente trabalho desenvolver novos métodos, mas dar uma resposta eficaz às reflexões teóricas e críticas apresentadas anteriormente.

⁵¹ Tradução da autora. Excerto original: “Dada la falta de alternativas, hasta bien entrado el siglo XX el tratamiento de un soporte textil debilitado o deteriorado consistía en poner parches, añadir bordes, impregnar el soporte o entelar el cuadro. El entelado era el método universal con el que se trataban todos los deterioros, tanto los grandes como los pequeños. Con el entelado se reducían o eliminaban los bollos, los pliegues, los desgarros, los bordes destruidos, demasiados estrechos o cortados, los lienzos “quebradizos”, las cazoletas, los desprendimientos de capas, etc. La postura cada vez más crítica respecto del entelado y el descubrimiento de los modernos adhesivos sintéticos con destino a la restauración de cuadros han dado lugar a un tratamiento más diversificado del soporte textil”.

Ainda que os métodos variem, é possível estabelecer alguns critérios gerais, isto é, normalmente as ruturas nos suportes são retificadas pelo tardo, pontualmente, com recurso a fibras têxteis compatíveis ao original e adesivo, idealmente termoplástico⁵², através de diferentes procedimentos⁵³, como remendos, enxertos, suturas, método fio-a-fio, pontes de fios e agrafos (Ortiz, 2012): os remendos são utilizados para reforços pontuais; os enxertos consistem na introdução localizada de fragmentos de tecido em áreas com lacunas volumétricas; a reconstrução de pequenas perdas é realizada com a sutura de fios da mesma tela ou semelhante, através do acréscimo destes às bordas, com adesivo, e entrelaçamento aos demais de modo a reconstruir a teia e a trama, voltando a fixá-los na margem oposta; o método fio-a-fio foi desenvolvido por Winfried Heiber nos anos 1980, e pode ser considerado uma derivação da sutura, embora funcione com uma soldadura dos fios acrescidos aos existentes, deixando a intervenção praticamente impercetível; as pontes de fios e agrafos são métodos suplementares de reforço, colocados em direção perpendicular à linha da rutura (Ortiz, 2012).

Também de acordo com Knut Nicolaus (1999) e Ana Calvo (2002), outras particularidades devem ser levadas em conta, como a utilização de tecidos finos, com bandas desgastadas, de modo a não ser uma aresta viva evitando marcar a obra pela frente; além disso, o adesivo utilizado não pode ser excessivamente fluido, para não penetrar demasiado no suporte, tornando-o rígido, nem muito espesso, para não criar tensões e deformar o suporte.

O tratamento dos danos provenientes do ato de vandalismo (Figura 22) transcorreu com um pequeno enxerto na área de lacuna volumétrica localizada na zona do olho direito da figura, e com a sutura dos restantes rasgões direcionados ao rosto da retratada, ambos os métodos foram aplicados com recurso à aplicação do adesivo Beva®⁵⁴ Gel (Figura 23). Para o enxerto, foi realizado o molde da lacuna, selecionado o tecido de características similares ao original, que após cortado respeitando os sentidos dos fios da teia e da trama entre ambos os suportes, foi aderido ao suporte, com ativação por espátula térmica. As suturas foram realizadas com a união e adesão das margens dos rasgões, que em sua maioria apresentavam conformidade no encaixe, mas nos casos em que se notava a ausência de fios, eram adicionadas fibras semelhantes ao suporte original, de modo a reconstituir a morfologia do suporte.

⁵² Composto por resinas ou polímeros que se fundem quando expostos ao calor, mas que recuperam sua condição original quando em temperatura ambiente, podendo voltar a fundir-se, conservando sempre suas propriedades intrínsecas (Calvo, 1997).

⁵³ Sobre as especificidades dos tratamentos de suporte, recomenda-se a consulta à seguinte obra: Ortiz, A. S. (2012). *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Ediciones AKAL, S.A, pp. 83-94.

⁵⁴ Gustav Berger, conservador de pinturas, formulou em 1969 um adesivo parcialmente reversível, o Beva® 371, que deu origem a uma vasta gama com diferentes propriedades, como o Beva® Gel e o Beva® Film, utilizados na intervenção de conservação-restauro do objeto de estudo.

Após o tratamento dos rasgões, a estabilização das uniões foi realizada através da colocação de agrafos (Figura 24), que consiste na escolha de um tecido de características semelhantes ao original, ao qual são retirados os fios da parte central, até conseguir uma espécie de banda suficientemente larga para sobrepor com amplitude os lados da rutura que se pretende reforçar (Figura 25). Após a adesão do Beva® Film a esta espécie de banda de união, são eliminadas as laterais do tecido, retirado o papel siliconado de proteção do adesivo e aplicado o reforço, em direção perpendicular ao rasgão, passando a espátula térmica para ativar o adesivo e aderir os agrafos ao suporte (Ortiz, 2012).



Figura 22: Detalhe dos rasgões inerentes ao ato de vandalismo. © Beatriz Pinho



Figura 23: Detalhe do enxerto e suturas para o tratamento dos rasgões do suporte. © Beatriz Pinho



Figura 24: Detalhe do reforço das uniões dos rasgões com agrafos. © Beatriz Pinho

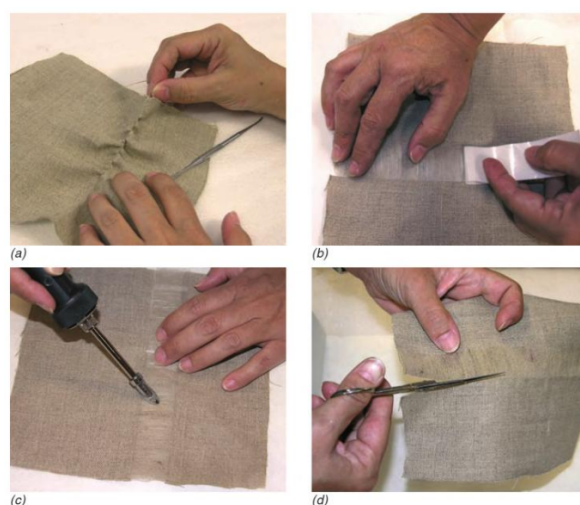


Figura 25: Imagens ilustrativas dos procedimentos para confecção de agrafos. (Ortiz, 2012, p. 94)

Como resultado, a metodologia utilizada para o tratamento do suporte foi satisfatória, sobretudo no que diz respeito aos rasgões, que foram devidamente estabilizados para a integridade física da pintura (Figura 26), cuja intervenção de conservação-restauro prosseguiu com os procedimentos relacionados à superfície, com ênfase na reintegração cromática.



Figura 26: Visão geral do tratamento dos rasgões existentes na parte central superior da pintura.
© Beatriz Pinho

3.3. A reintegração da superfície cromática

A reintegração cromática é uma operação essencialmente estética, mas que se configura como uma das etapas mais visíveis de uma intervenção de conservação-restauro, já que restitui a imagem da obra. O objetivo da reintegração pictórica é o de recuperar a leitura da pintura através de uma intervenção que não modifique os aspetos formais da obra, em respeito à sua originalidade e autenticidade (Ortiz, 2012), assim, a reintegração permite devolver uma continuidade à pintura, dando sentido de unidade e homogeneidade material e cromática (Calvo, 2002).

Em termos práticos, torna-se relevante que a etapa da reintegração cromática seja realizada após a aplicação de uma camada isolante e de verniz, responsável por proteger a pintura original e saturar as cores, dando um acabamento à superfície (Ortiz, 2012). A seguir à camada de proteção intermédia, é aplicada massa de preenchimento nas áreas de lacuna, que cumpre a mesma função da camada de preparação na pintura original e permite a realização da reintegração (Calvo, 2002).

No que diz respeito às técnicas de reintegração discerníveis, as mesmas podem ser divididas em tom neutro, tom abaixo, pontilhismo, *tratteggio*, seleção cromática e abstração cromática (Ortiz, 2012). Tratando especificamente do objeto de estudo, devido às áreas de perda da camada pictórica estarem maioritariamente no rosto da figura, o tom neutro não seria uma boa opção, pois comprometeria o ideal de neutralidade pictórica desejado (Calvo, 2002). O tom abaixo e o pontilhismo poderiam ser alternativas viáveis, diferente do *tratteggio*, que devido à necessidade da direção vertical dos traços não seria compatível com as características plásticas da composição original.

No entanto, foi opção aplicar uma das técnicas de Umberto Baldini, que avaliava as lacunas de acordo com a quantidade e forma, segundo dois tipos: as que consistiam na perda total e não se tinha o registo da superfície, e as que resultavam na perda parcial da imagem, atribuindo uma técnica de reintegração a cada um dos casos, a abstração cromática e a seleção cromática, respetivamente, sendo esta última um aperfeiçoamento do *tratteggio* (Schädler-Saub & Szmygin, 2019). Ambas as técnicas foram desenvolvidas em conjunto com Ornella Casazza em finais da década de 1960, com o intuito de garantir que o efeito da cor fosse contínuo, mas que a intervenção não se caracterizasse como um falso histórico, pelo que era essencial que este procedimento fosse diferenciado, como mencionado por Casazza:

[...] um ato interventivo para “fechar” formal e cromaticamente uma “perda”, ocorrida de modo variado e apresentando-se de maneira distinta no tecido epitelial de uma obra de arte, para não ser imitativo, competitivo ou falsificador nos confrontos com o original existente deve ser, em primeiro lugar, “diferenciado” deste. Todavia, a “diferenciação” não pode se formular no simples ato de ser diferente, porque a nossa intervenção, apesar da desigualdade com o modo pelo qual se define a própria obra de arte (seja pincelada ou golpe de cinzel ou de martelo, as mais variadas superfícies materiais, elaboradas ou não), deve alcançar completamente a identidade de efeito. (Casazza, 2007, p. 9)⁵⁵

⁵⁵ Tradução da autora. Excerto original: “Un intervento atto a 'chiudere' formalmente e cromaticamente una 'perdita' variamente occorsae variamente presentantesi nel tessuto epiteliale di un'opera di arte per non essere imitativo, competitivo o falsificante nei confronti con esistente originale deve essere anzitutto 'differenziato' da questi. La'differenziazione' non può tuttavia formularsi nel semplice atto dell'essere differente perché il nostro intervento

De modo geral, a seleção cromática reconstitui a imagem com pequenos traços finos e paralelos de cores puras não primárias, sobrepostas em parte, seguindo a direção da forma e volumetria da obra, até alcançar um tom composto similar ao original que serve de referência (Calvo, 2002; Ortiz, 2012). Como a seleção cromática se baseia na cor como meio principal, selecionando os tons mais aptos a conservar as características da imagem, pode ser utilizada quando se possui a informação necessária para integrar a lacuna ao restante da obra:

Porém, a fim de oferecer não uma “regra”, mas uma abordagem ideológica correta para fins práticos, diremos que a “seleção” se utilizará quando a lacuna pode reconstruir-se na sua realidade cromática e figurativa sem que essa reconstrução contenha dúvidas, arbitrariedades interpretativas e soluções formais ou cromáticas múltiplas.⁵⁶ (Baldini, 2002b, p. 38)

A concordância cromática com o material original torna esta técnica expressivamente neutra, não interferindo na leitura da obra, ainda que seja uma metodologia diferenciada, discernível da técnica e matéria originais pela inserção dos traços (Baldini, 2002b). Se assumir a lacuna e deixar exposto o suporte é assumir o valor histórico como prioritário a todos os outros e mimetizar a reintegração é incidir em um falso histórico, então a seleção cromática acaba por conciliar a historicidade com a legibilidade. No caso do objeto de estudo, esta opção se mostrou extremamente satisfatória, visto que existiam registros da imagem da figura para auxiliar na reconstituição de seus traços, permitindo integrar o ato de vandalismo de uma forma ética e tecnicamente adequada (Figura 26).

pur nella disuguaglianza con il modo con cui si definisce l'opera d'arte stessa (sia pennellata o colpo di sgorbiao di mazzolo, superficie materica la più varia altrimenti elaborata o no) deve raggiungere assolutamente l'identità di effetto.”

⁵⁶ Tradução da autora. Excerto original: “Sin embargo, para ofrecer no una “regla”, sino un enfoque ideológico correcto a efectos prácticos, diremos que se utilizará la “selección” cuando la brecha pueda reconstruirse en su realidad cromática y figurativa sin que esta reconstrucción contenga dudas, arbitrariedades. interpretativas y múltiples soluciones formales o cromáticas.”

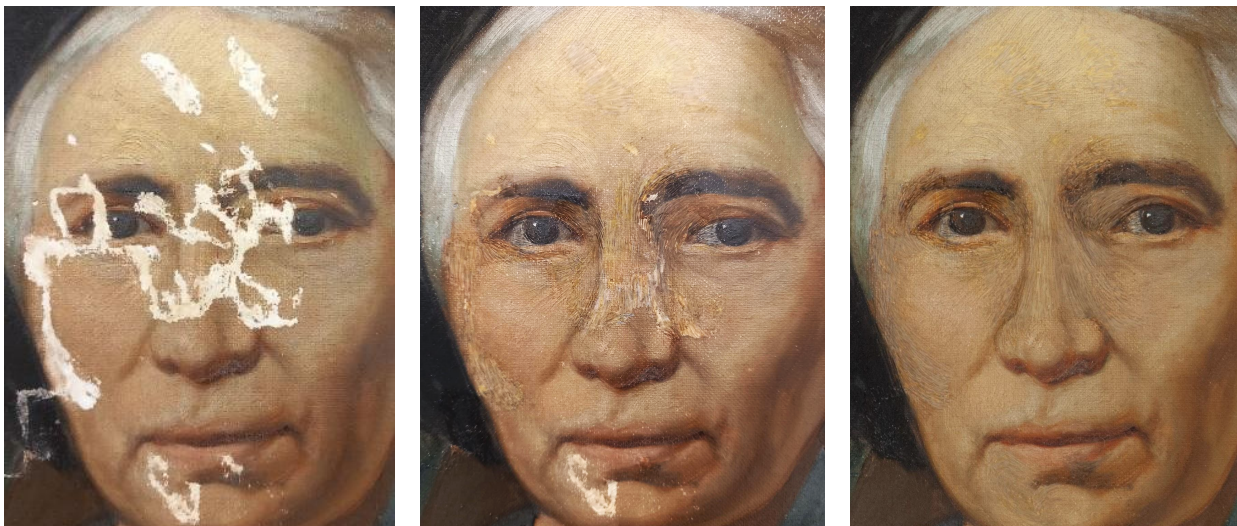


Figura 27: Procedimento de reintegração cromática - antes, durante e depois.
© Beatriz Pinho

Para uma boa implementação desta técnica recorre-se à aquarela (Casazza, 2007), que por sua vez é um dos materiais mais utilizado pelos conservadores-restauradores, devido à sua reversibilidade, já que se mantém solúvel em água ou em meio aquoso, inclusive depois do envelhecimento, por possuir na sua composição a goma arábica como aglutinante (Ortiz, 2012). Contudo, sua tensão superficial dificulta espalhar o tom, obrigando ao emprego de uma sobreposição de traços ou pontos, sendo mais adequada às técnicas diferenciadas (Ortiz, 2012). Por essa razão, para os ajustes finais, como o retoque das zonas de abrasão, é mais indicado que se utilize pigmento aglutinado em verniz (Ortiz, 2012), tendo sido este o recurso para colmatar a área de desgaste existente no objeto de estudo, localizada acima do toucado da figura, dando o seguinte aspeto final à obra:



Figura 28: Registo Final do Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - frente e verso.
© Beatriz Pinho

Conclusão

Retroceder ao século XIX tornou-se um exercício necessário para compreender o objeto de estudo na sua categoria de bem cultural, que abrange a vivência da figura retratada, da dinamização artística da instituição encomendante e da mudança de paradigma frente aos diferentes acontecimentos que resultaram desta centúria. É certo que antes dos oitocentos o património já existia, mas não o seu conceito, assim, o reconhecimento de um valor histórico e da consequente preocupação com a sua preservação fez surgir a disciplina de conservação-restauro, dedicada a manter a integridade de uma obra de arte.

Perante a possível denominação dos objetos que se reconhecem como detentores de uma identidade cultural como “obras de arte”, vislumbra-se um patamar diferenciado, sendo este o primeiro passo para o estabelecimento de seu simbolismo social, entendido dentro do período histórico ao qual pertence, fazendo suscitar a preocupação com sua salvaguarda e perpetuação (González-Varas, 2003). A reflexão e interesse pragmático em torno destes objetos resultou também na criação dos primeiros museus públicos, como parte da emergência das ideias modernas de industrialização e urbanização vivenciadas no século XIX (Semedo, 2004). No caso português, as primeiras instituições datam deste mesmo século, mas sua difusão mais operacional manifesta-se apenas no século seguinte, como foi o caso da Galeria da Santa Casa da Misericórdia do Porto, que testemunhou a consolidação da burguesia através do reconhecimento de seus benfeitores através das pinturas de retrato.

Tornar visível as facetas da vida social, contudo, pode dar margem para a contestação do significado culturalmente aceite e atribuído ao objeto, muitas vezes consumado por um ato de vandalismo, cujo uso e sucessivas apropriações culturais se dá pela relação entre arte e destruição, continuamente reconhecida ao longo da história. Independente da projeção do dano ser direcionada à representação ou à detentora da obra, o que se torna relevante não é quem causou, o que usou e por que o fez, mas sim de que maneira esta ação destrutiva interfere na obra e como os conservadores-restauradores, podem e devem lidar com este desafio.

O retrato de D. Maria Ermelinda Vianna testemunha uma realidade específica de vivência da sociedade portuense ao longo do conturbado período de consolidação do liberalismo, na medida em que é o veículo imagético e simbólico de uma figura inerente deste contexto histórico. Dessa maneira, o reconhecimento desta obra como um exemplar deste tempo, somada à sua particularidade — a de ser um dos retratos pertencentes ao acervo da SCMP que sofreu um ato de vandalismo —, implicou uma pesquisa acerca da destruição da arte

que não diz respeito apenas à sua receção no momento presente, mas também ao contexto da criação da obra, importante para entender esta ação destrutiva, que faz parte do percurso de vida da peça e que perdurava materializada até o presente — e, por essa razão, foi selecionada para um tratamento de conservação-restauro.

Visto que este não é um empreendimento enciclopédico, o objetivo não era categorizar as diversas motivações e justificativas utilizadas para perpetrar um ato contra uma obra de arte, mas selecionar alguns dos episódios similares ao objeto de estudo, de modo a refletir sobre o vandalismo no contexto museológico e especialmente direcionado a pinturas sobre tela. No âmbito da nossa sociedade contemporânea, muitas tem sido as notícias acerca de atos praticados atualmente, moldados pelo contexto sociopolítico e ideológico do nosso tempo, lançando luz sobre este assunto que vem sendo marginalizado pela história da arte. A escolha de uma pintura de retrato alvo de um ato de vandalismo, portanto, incidiu na tentativa de estruturar novas argumentações acerca do tema, não apenas pela teoria, mas também pela prática, reconhecendo e integrando esta ação como parte da trajetória do objeto.

Em termos conclusivos, a intervenção de conservação-restauro que se sucedeu ao reconhecimento do retrato enquanto objeto símbolo de um quadro específico de vivência da sociedade portuense ao longo do conturbado período do século XIX, marcado pela consolidação da burguesia, ascensão do liberalismo e utilização da arte como meio identitário, conseguiu, através de uma metodologia diferenciada, restituir a legibilidade para a fruição da imagem artística em equilíbrio com o respeito pelas ações inerentes à trajetória do objeto de estudo.

Referências Bibliográficas

Fontes Arquivísticas

- AHSCMP, H-8-38: *Relatório dos Actos da Mesa da Santa Casa da Misericórdia do Porto na sua gerência do 1.º de Julho de 1886 até 30 de Junho de 1887 apresentado ao Definitório em sessão de 9 de Julho de 1887 pelo provedor Conde de Samodães.*
- AHSCMP, H-8-39: *Relatório dos Actos da Mesa da Santa Casa da Misericórdia do Porto na sua gerência do 1º de Julho de 1887 até 30 de Junho de 1888 apresentado ao Definitório em Sessão de 10 de Julho de 1888 pelo provedor Conde Samodães.*
- AHSCMP, Registo H, Bco 6, 2086: *Livro 10º-15º da Collecção de Testamentos da Sta. Casa da Misericórdia do Porto, 1881* (D. Maria Ermelinda Vianna - n.º 51).
- AHSCMP, Cota 1306, Registo D Bco 8, n.º 25: *Livro de Actas n.º 16. 10 de Abril de 1878 a 26 de Agosto de 1880.*
- AHSCMP, Cota 3881: *Inventário dos Retratos de Benfeitores, 1983.*
- AHSCMP, Cota 3980: *Regulamento do Conservador da galeria dos Bemfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto.*
- AHSCMP: *Relatório dos Actos da Meza da Santa Casa da Misericórdia do Porto durante o anno de 1878-1879 - Porto, Imprensa Portuguesa, 1880.*
- AHSCMP: *Relatório dos Actos da Mesa Administrativa da SCMP, 1887-1888.*
- AHSCMP: *Relatório dos Actos da Mesa da SCMP 1891-1892.*

Fontes Eletrônicas

- Albuquerque, T. de (2022, Outubro 17). Por que as pessoas vandalizam obras de arte? Ataque a obra de Van Gogh aquece debate sobre depreciação de patrimônio cultural. *Art|ref - notícias em arte contemporânea*. <https://arteref.com/arte/curiosidades/por-que-as-pessoas-vandalizam-obras-de-arte/> [página consultada em 11 de Setembro de 2023].
- Edwards, C., & Mendonça, D. (2022, October 15). Fossil fuel protesters charged after tomato soup thrown on Van Gogh's 'Sunflowers' in London gallery. *CNN Style*. <https://edition.cnn.com/style/article/oil-protest-van-gogh-sunflower-soup-intl-scli-gbr/in>

dex.html [página consultada em 11 de Setembro de 2023].

G1 - Pop & Arte (2022, Novembro 15). Manifestantes jogam tinta preta em pintura de Klimt em museu na Áustria. *Globo*. <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/11/15/manifestantes-jogam-oleo-em-pintura-de-klimt-em-museu-na-austria.ghtml> [página consultada em 11 de Setembro de 2023].

Bibliografia

- Amorim, I. (coord.) (2018a). *Sob o Manto da Misericórdia. Contributos para a História da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Volume I (1499-1668)*. Edições Almedina, SA.
- _____. (2018b). *Sob o Manto da Misericórdia. Contributos para a História da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Volume III (1820-1910)*. Edições Almedina, SA.
- Angelova, L., Ormsby, B., Townsend, J., & Wolbers, R. (ed.) (2017). *Gels in the Conservation of Art*. Archetype.
- Ashley-Smith, J. (2018). The ethics of doing nothing. *Journal of the Institute of Conservation*, 41(1), 6-15. DOI: 10.1080/19455224.2017.1416650.
- Assunção, M. (2015). *Os pintores e os públicos no Porto. Naturalismo, tardo naturalismo do final do século XIX (1880) à república (1910)* [Tese de Doutoramento em História, Faculdade de Letras, Universidade do Porto]. Repositorio Aberto UP. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/96706>
- Baldini, U. (2002a). *Teoría de la restauración y unidad metodológica, Vol. I*. Editorial Nerea.
- _____. (2002b). *Teoría de la restauración y unidad metodológica, Vol. II*. Editorial Nerea.
- Barros García, J. M., Llano Torre, S., & Rodríguez Serrano, M. (2011). Utilización de ácido cítrico y EDTA en la limpieza de estructuras pictóricas. *Estudos de Conservação e Restauro*. 3(3), 32-45. <http://hdl.handle.net/10251/30036>
- Basto, A. M. (2010). *O Porto do Romantismo*. Caminhos Romanos.
- Besançon, A. (2001). *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*. The University of Chicago Press.

- Brandi, C. (2004). *Teoria da restauração*. Ateliê editorial.
- Bredenkamp, H. (2015). *Teoria do Acto Icónico*. KKYM.
- Brokerhof, A., & Wisse, D. (2005). Decisions on the restoration of a Trobriand yam storehouse: the 'Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern Art' applied to an ethnographic object. In *ICOM Committee for Conservation 14th Triennial Meeting The Hague, Vol. 1*, 120-126.
- Calvo, A. (1997). *Conservación y Restauración - Materiales, Técnicas y Procedimientos de la A a la Z*. Ediciones del Serbal.
- _____. (2002). *Conservación y Restauración de Pintura sobre Lienzo*. Ediciones del Serbal.
- Carlyle, L., Townsend, J., & Hackney, S. (1990). Triammonium Citrate: an investigation into its application for surface cleaning. In *Dirt and Pictures Separated: papers given at a conference held jointly by UKIC and the Tate Gallery*, 44-48.
- Casazza, O. (2007). *Il Restauro Pittorico* (8 ed.) Nardini.
- Castro, L. (1997). Da Estética Naturalista à Crise do Fim do Século, 1870 - 1910. In *História da Arte Portuguesa - Época Contemporânea*, pp. 72-87. Universidade Aberta.
- Castro-Gómez, S., & Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- Cedehelm, K. (1985). *Mecânica e Remendos de Rasgos em Pinturas sobre Telas*. Courtauld Institute of Art.
- Chercoles, R., Tapol, B., Ordoñez, A., & Domedel, L. (2011). Low molecular weight varnishes. Interview to E. René de la Rie. *Ge-conservación*, n.º 2, 33-42, National Gallery of Art
- Choay, F. (1992). *A alegoria do patrimônio*. Edições 70.
- Cologne Institute of Conservation Sciences - CICS (2019). *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation* (TH Köln, Ed.; 1.2). https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaftlichen/f02_cics_gsm_fp__dmmcacp_190613-1.pdf

- Colomina, A., Guerola, V., & Moreno, B. (2020). *La Limpieza de Superficies Pictóricas - metodología y protocolos técnicos*. Ediciones TREA.
- Cruz, M. A. (1999). *Os burgueses no Porto na segunda metade do século XIX*. Fundação Engenheiro António de Almeida.
- de la Rie, E. R. (2003). Why use a synthetic picture varnish ? *Art et chimie, les polymères. Actes du congrès*, 63-68, CNRS Editions.
- Deloche, B., Desvallées, A., & Mairesse, F. (2011). Patrimoine. In Desvallées, A. & Mairesse, F. (dir.). *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*, Armand Colin, pp. 421-452.
- European Confederation of Conservator-Restorer's Organizations - ECCO (2003). *Professional Guidelines I. The Profession*. <https://www.ecco-eu.org/home/ecco-documents/>
- Ferreira de Almeida, C. A. (1993). Património - Riegl e Hoje. *Revista da Faculdade de Letras*, 407-416.
- Fonseca, G. G. D. (2019). *Vandalismo é patrimônio: o quadro de Pedro II no Museu Histórico Nacional (2017-2018)* [Tese de Mestrado em Memória e Patrimônio, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro]. Repositório UNIRIO. <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12897>
- França, J. A. (1980). Perspetiva Artística da História do Século XIX Português. *Análise Social*, vol. XVI (61-62), 9-27.
- _____. (1990). *A arte em Portugal no século XIX, Volume II*. Bertrand.
- Freedberg, D. (1985). *Iconoclasts and their motives*. G. Schwartz.
- Foundation for the Conservation of Modern Art - SBMK (1999). *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*. Netherlands Institute for Cultural Heritage. <https://sbmk.nl/source/documents/decisionmaking-model.pdf>
- Fundação Calouste Gulbenkian - FCG (1999). *A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância* [catálogo de exposição].

- Gamboni, D. (1997). *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. Reaktion Books / Yale University Press.
<https://library.memoryoftheworld.org/#/book/1381b1b8-0603-4d10-9b7d-bcc236d1082>
- _____. (2002). Image to destroy, indestructible image. In Latour, B. & Weibel, P. (Eds.). *ICONOCLASH: Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, pp. 88-135, ZKM and MIT Press.
- Goldstein, A. (1996). *The psychology of vandalism*. Springer Science+Business Media, LLC.
- Heiber, W. (1996). O Método Fio-a-Fio de Reparo de Rasgos [versão reduzida e revista do ensaio alemão 'Die RiBverklebung'. Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jahrgang 10 Heft 1]. *Journal of Art Technology and Conservation, Volume 10, Edição 1*, 117-146.
- Heinich, N. (2012). *La Fabrique du Patrimoine*. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- _____. (2013). *O Inventário: um patrimônio em vias de desartificação?* PROA - Revista de Antropologia e Arte.
- Henderson, J., & Nakamoto, T. (2016) Dialogue in conservation decision-making. In *Studies in Conservation*, 61(sup2), 67-78. DOI: 10.1080/00393630.2016.1183106.
- Keynan, D., & Hughes, A. (2013). Testing the Waters: New Technical Applications for the Cleaning of Acrylic Paint Films and Paper Supports. *The Book and Paper Group Annual* 32 (2013), 43-51.
- Lage, C. F. (2016). A maldição de Minerva: Lorde Byron e as esculturas do Partenon. *ArteFilosofia*, n. 20, 63-72. ISSN 2526-7892 (on-line).
- Latour, B. (2002). What is Iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars? In Latour, B. & Weibel, P. (Eds.). *ICONOCLASH: Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, 14-37, ZKM and MIT Press.
- Layton, R., Stone, P. G., & Thomas, J. (2004). *Destruction and Conservation of Cultural Property*. Routledge, Taylor & Francis. Adobe e Reader Format:
<https://library.memoryoftheworld.org/#/book/e965268e-bb54-4af6-a606-279f61973fad>

- Lee, J., Bonaduce, I., Modugno, F., La Nasa, J., Ormsby, B., Jan van den Berg, K. (2018). Scientific investigation into the water sensitivity of twentieth century oil paints. *Microchemical Journal*, Volume 138, 282-295. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2018.01.017>
- Levin, M. R. (2015). Musées, Expositions et Contexte Urbain. In Pestre, D. [dir.]. *Histoire des Sciences et des Savoirs 2. Modernité et Globalisation*, 73-91. Éditions du Seuil.
- Lochery, N. (2020). *Porto: a entrada para o mundo*. Casa das Letras.
- Machado, D. F. (2015). *Pensar sobre o vandalismo: os ataques contra o patrimônio cultural e as possibilidades de investigação no campo da História*. [XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios, Florianópolis - SC]. [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1441905808_ARQUIVO_Pensarsobreovandalismo\(DiegoFinderMachado\)-ArtigoSNH2015-VERSAOREVISADA.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1441905808_ARQUIVO_Pensarsobreovandalismo(DiegoFinderMachado)-ArtigoSNH2015-VERSAOREVISADA.pdf)
- Mairesse, F. (2021). Patrimoine: sacrifices et investissements à l'occidentale. In Arrieta Urtizberea, I., & Díaz Balerdi, I. (Eds.) *Patrimonio y museos locales: temas clave para su gestión*. PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. Colección PASOS Edita nº 29.
- Martínez Justicia, M. J. (2008). *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística* (3 ed.). Editorial Tecnos.
- Mayer, R. (1999). *Manual do artista de técnicas e materiais* (2ª ed.). Martins Fontes.
- McGlinchey, C. W., & de la Rie, E. R. (1990). New Synthetic Resins for Picture Varnishes. In Mills, J. S. & Smith, P. (eds). *Cleaning, Retouching and Coatings*, 168-173, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.
- Moga, E. S., & Ortiz, A. S. (2019). Imanes de neodímio como proposta de mínima intervenção para procesos de conservación. *Ge-conservación nº 15/ 2019*, 65-75. ISSN: 1989-8568.
- Morais, M. A. L. V. V. D. (2001). *Pintura nos séculos XVIII e XIX na galeria de retratos dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto* [Tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade do Porto]. Repositorio Aberto UP. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/18490>

- Muir, K. (2009). Remembering the Past: the role of social memory in the restoration of damaged paintings. *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, s/n, 1-8.
- Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Editorial Síntesis.
- _____. (2013). My Favourite Piece of Heritage (and the heritage big bang). *Annual digital journal on research in Conservation and Cultural Heritage*, n. 3, 48-54.
- Musée d'art contemporain du Val-de-Marne - MAC/VAL (2009). *Date limite de conservation*. Val de Marne Conseil Général.
- Neves, J. G. (2014). Retrato de Pedro II: de monumento à memória a documento para a escrita da História. [Anais do XIX Encontro Regional de História - Profissão Historiador: Formação e Mercado de Trabalho, Juíz de Fora - MG]. http://www.encontro2014.mg.anpuh.org/resources/anais/34/1401499009_ARQUIVO_Artigo-JullianaGarciaNevesANPUH-MG.pdf
- Nicolaus, K. (1999). El Soporte Textil. In *Manual de Restauración de Cuadros*, pp. 78-153, Konemann.
- Ormsby, B., Keefe, M., Phenix, A., Aderkas, E. von, Learner, T., Tucker, C., & Kozak, C. (2016). Mineral Spirits-Based Microemulsions: A Novel Cleaning System for Painted Surfaces. *Journal of the American Institute for Conservation*, 55(1), 12-31.
- Ortiz, A. S. (2012). *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. Ediciones AKAL, S.A.
- Pacheco, R. L. (2009). *Conservar y Restaurar el Arte Contemporáneo. Un campo abierto a la investigación*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- _____. & Selvi, E. C. (2011). Conservar la Pintura Contemporánea: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color. *Estudos de Conservação e Restauro*, n.º 3, 11-31. <https://revistas.ucp.pt/index.php/ecr/article/view/7826/7902>
- Pascual, E., & Patiño, M. (2002). *O Restauro de Pintura - a técnica e a arte do restauro de pintura sobre tela explicados com rigor e clareza*. Coleção Artes e Ofícios, Editorial Estampa Lda.
- Pereira, P. (2014). O longo século XIX. In *Arte Portuguesa - História Essencial*, pp. 753-800, Temas e Debates - Círculo de Leitores.

- Pinto, A. L., Meireles, F., & Cambotas, M. C. (2006). A Arte no Século XIX - Neoclassicismo, Romantismo e Realismo. In *História da Arte Ocidental e Portuguesa, das origens ao final do século XIX*, pp. 624-709. Porto Editora.
- Plender, O., & Reeve, H. (2010). *The Suffragette as Militant Artist: suffragette artists & suffragette attacks on art*. The Emily Davison Lodge.
- Poulot, D. (2006). *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe siècle: du monument aux valeurs*. Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.poulo.2006.01>
- Riegl, A. (2014). *O Culto Moderno dos Monumentos - a sua essência e a sua origem*. Perspetiva.
- Rodrigues, R. M. (2018). Tempos de mudança, tempos de perda: o património conventual português no século XIX. *Testemunhos de vandalismo. ARTisON*, n. 5, 107-22.
- Sánchez Fernández, A. J. (2013). Restauración y Metamorfosis de los Valores del Patrimonio Cultural. In *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, (I)*, 347-372, ISSN 1130-4715. <https://doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.5552>
- Santos, P. M. L. (1997). *Um colecionador do Porto Romântico, João Allen (1781 – 1848)*. IPM-FCT.
- Schädler-Saub, U., & Szmygin, B. (eds.) (2019). *Conservation Ethics Today: are our conservation-restoration theories and practice ready for the 21st century?* International Scientific Committee for Theory and Philosophy of Conservation and Restoration ICOMOS. Lublin University of Technology.
- Scott, H. E. (2012). Iconoclasm as Art: creative gestures and criminal acts inside museums and galleries. In Walden, J. (ed.). *Art and Destruction*, 77-95, Association of Art Historians Annual Conference.
- Semedo, A. (2004). Da invenção do museu público: tecnologias e contextos. *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património, I Série, Vol. III*, 129-136.
- Sousa, F. de (coord.) (2017). *Os Provedores da Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1499-2017, Volume III*. Edições Almedina, SA.
- Sousa, G. de V. e (2008). Joias, retratos e a iconografia das elites portuguesas de Oitocentos. *Revista de História da Arte*, n.º 5, 259-271.

- _____. (coord.) (2012). *Actas do I Congresso O Porto Romântico, Volumes I e II*. Universidade Católica Editora.
- _____. (2014). Enaltecer a memória: as jóias no retrato feminino oitocentista de Irmandades do Porto. In Sousa, G. de V. e; Paniagua, P. J.; Salazar S. N. (coord.). *Aurea Querquoneso: Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, 465-478. CITAR; IHTC; CONACULTA; INAH.
- Stapleton, R., & Viselli, A. (eds.) (2019). *Iconoclasm - the breaking and making of images*. McGill - Queen's University Press.
- Stavroudis, C., & Wolbers, R. (2012). 30. Aqueous Methods for the Cleaning of Paintings. In Stoner, J. H., & Rushfield, R. *The Conservation of Easel Paintings*. Routledge.
- Tavares, A. M. L. (coord.) (2011). *António Carneiro revisitado na galeria dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. [Catálogo da Exposição]. Artes Gráficas - Serviços e Imprensa da SCMP.
- Teixeira, L. C., & Ghizoni, V. R. (2012). *Conservação Preventiva de Acervos*. Coleção Estudos Museológicos, V. 1, FCC.
- Thomson, G. (1957). *Some Picture Varnishes*. *Studies in Conservation* 3, 2, 64-79.
- Urbano Afonso, L., & Fernandes, A. (2019). *Mercados da Arte*. Edições Sílabo.
- Végh, J. (1915). *Die Bilderstürmer: Eine kulturgeschichtliche Studie*. Strasburg.
- Villarquide, A. (2005). *La Pintura sobre Tela II: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. Nerea.
- Whitten, J. (1995). Regalrez 1094: properties and uses. *Western Association for Art Conservation (WAAC), Newsletter* 17, 1, 11-12.
- Wolbers, R. (2000). *Cleaning Painted Surfaces: Aqueous Methods*. Archetype.

Apêndice I: Relatório de Intervenção de Conservação-Restauro

Estado de Conservação:

O retrato de D. Maria Ermelinda Vianna consiste em uma pintura sobre tela, cuja camada pictórica foi elaborada com técnica a óleo e executada com algumas zonas de textura, nomeadamente marcas de pinceladas, presentes sobretudo no plano de fundo e nas áreas de carnação. Sendo a superfície da obra a parte mais visível, era também a camada estratigráfica que apresentava maiores patologias, não apenas decorrentes dos rasgões, que interferiam na leitura da peça, mas especialmente em virtude de uma alteração cromática quase que generalizada, que pode ser vista na fotografia de luz visível (Figura 29).



Figura 29: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - fotografia de luz visível.

Esta alteração abrangia grande parte do segundo plano, o fundo e o mobiliário presente na lateral esquerda, e num primeiro plano, afetava essencialmente o vestuário da figura através de uma tonalização, em forma de mancha, de coloração cinzenta, especificamente nas áreas de contraste, em que é provável que o artista tenha recorrido a velaturas, isto é, camadas de tinta mais diluídas e com maior presença de aglutinante (Calvo, 1997, p. 229). De acordo com Ana Calvo (2002), esse tipo de alteração similar a um pasmado é, normalmente, decorrente de altos índices de humidade relativa, visto que a absorção de humidade pode provocar a dissociação dos aglutinantes oleosos, através da formação de microfissuras que modificam os índices de refração da superfície, gerando um branqueamento que afeta sobretudo as cores mais escuras, por possuírem maior proporção de aglutinante.

O mesmo tipo de patologia pode afetar a camada de proteção da pintura, podendo se agravar com o acúmulo de sujidade e eventuais infestações fúngicas decorrentes da absorção da humidade (Calvo, 2002; Ortiz, 2012), contudo, a obra aparentava não ter verniz, visto que após a retirada da moldura e através de observação direta e com lupas de aumento das zonas limítrofes da pintura, não foi identificada qualquer diferença de brilho entre a área protegida e a

exposta. Da mesma maneira, a referida alteração cromática era predominante nos tons escuros — preto, castanho e vermelho —, e em áreas de maior diluição da tinta, acarretando na maior probabilidade de a degradação química ser de facto proveniente da quantidade de aglutinante, o que é justificável devido às más condições ambientais em que a obra ficou exposta e armazenada por um longo período de tempo.

De modo geral, a superfície cromática aparentava-se estável, assim como a camada de preparação, ambas sem sinais de falta de adesão ou de perda da coesão, com excepção das áreas de lacunas inerentes às regiões circundantes dos rasgões. A camada de preparação era visível apenas nas margens da pintura, possuindo aspeto uniforme, pouca espessura e tonalidade branca, coincidindo com as telas preparadas industrialmente e, de acordo com Ana Calvo (2002), características do século XIX.

Na sua estratigrafia a pintura possui como suporte um só tecido de origem natural, constituído por fibras de algodão, identificadas por macrofotografia (Figura 30), cujo padrão de tecelagem é em tafetá 1:1 de trama fechada (Calvo, 2002), com densidade de 15 fios por cm² (Figura 31). A tela se apresentava de forma bastante regular, sem a presença de nós ou imperfeições, o que corrobora com um processo de fabrico industrializado.



Figura 30: Macrofotografia das fibras têxteis.

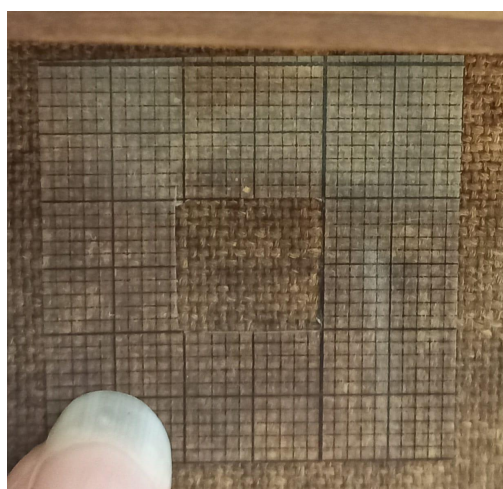


Figura 31: Contagem de fios do suporte.

Os rasgões localizados na metade superior da pintura, região da face da figura (Figura 32), se caracterizavam como sendo provenientes de ato de vandalismo, devido à tipologia de rutura e local da figuração, contudo, os demais, que correspondiam à linearidade da teia ou da trama, eram tipicamente oriundos de danos mecânicos sofridos pela obra (Calvo, 2002). Para além destes danos no suporte da pintura, havia uma lacuna volumétrica de dimensões consideráveis na região que corresponde ao toucado da figura e outra de menor dimensão no canto inferior esquerdo da composição, onde estava presente um enxerto que já não desempenhava corretamente a sua função, por se encontrar em destacamento e com grande concentração de fungos (Figura 33).

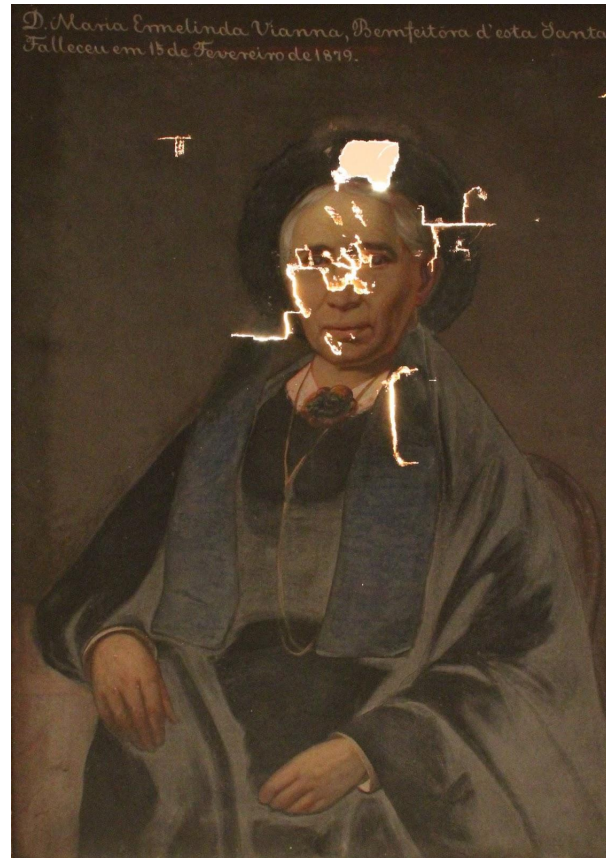


Figura 32: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - fotografia com luz transmitida.

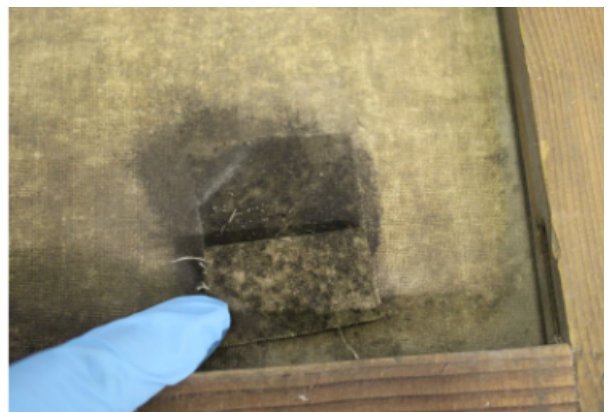


Figura 33: Imagens das lacunas do suporte - centro superior e canto inferior direito (com enxerto antigo).

Ainda no que diz respeito ao suporte, o mesmo apresentava muita sujidade acumulada e incrustada, acrescida de manchas escurecidas nas zonas correspondentes às lacunas volumétricas, causadas pela degradação dos adesivos utilizados na aplicação dos enxertos (ver Figura 33). Na parte inferior do suporte eram visíveis manchas resultantes de contato direto com

água (Figura 34) e na zona central era nítida a linha de maré com a diferença de tonalidade do tecido na parte protegida pela grade. Cabe mencionar a presença de fita cola, plástica e de cor castanha, a unir os rasgões existentes na parte central superior da pintura, ação inapropriada e pouco efetiva para estabilização do suporte.

O suporte da obra era, sem dúvida, o estrato mais instável, devido a toda fragilidade estrutural sofrida pelo tecido, sobretudo decorrente dos muitos rasgões existentes na sua parte central superior, o que acarretou em uma deformação de sua morfologia nesta região. Esta deformação foi acentuada pelo desprendimento de parte do suporte têxtil da régua superior da grade, também favorecido pela corrosão do suporte por ação de oxidação dos elementos metálicos (Figura 35).

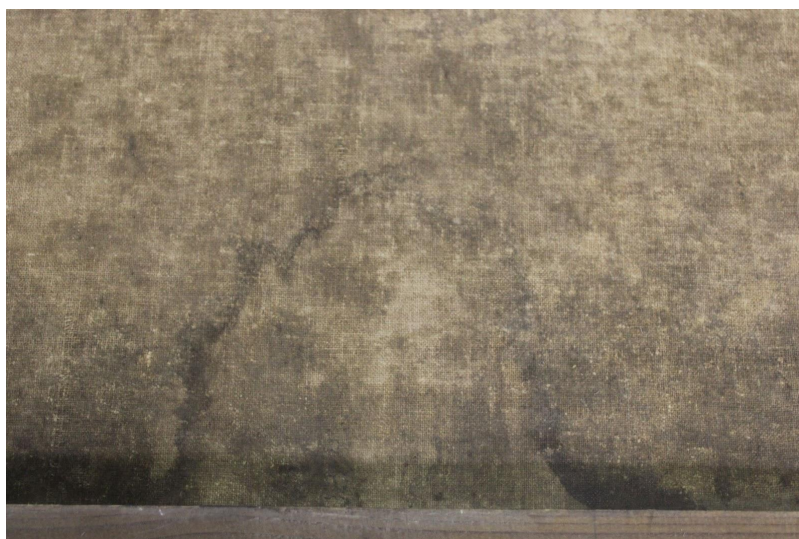


Figura 34: Mancha de linha de maré existente na parte central inferior do suporte.

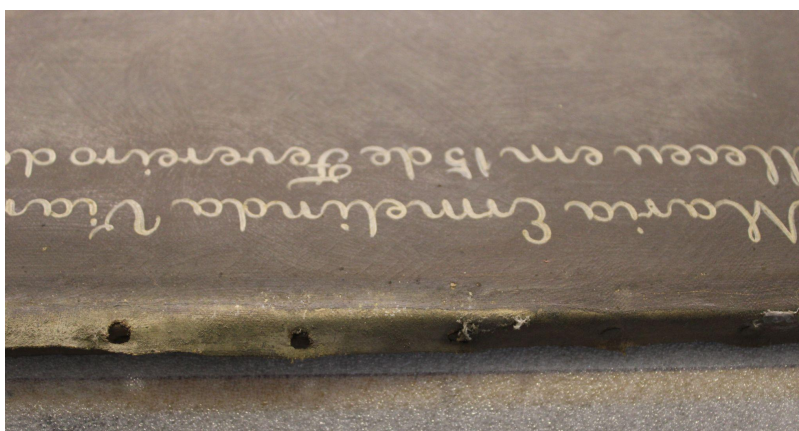


Figura 35: Detalhe do desprendimento da tela na parte central superior da grade.

A obra encontrava-se fixa numa grade de madeira, composta por quatro réguas com encaixe tipo macho-fêmea simples, semi-regulável e com a presença de cavidades para a inserção de cunhas, embora estas fossem inexistentes. A grade se encontrava corretamente chanfrada na parte interna e possuía as seguintes dimensões: 90 cm de altura, 73 cm de comprimento e 1.5 cm de espessura. A sua estrutura era estável, sem sinais de atividade biológica, apenas com muita sujidade incrustada e com a presença de duas etiquetas em papel aderidas ao seu suporte, que estavam bastante oxidadas e quebradiças (Figura 36).



Figura 36: Detalhe das etiquetas identificativas, oxidadas e quebradiças.

A pintura fazia-se acompanhar de uma moldura com as dimensões de 106 cm x 88 cm x 6,5 cm, em madeira com acabamento em gesso, uma camada de preparação de cor branca, superfície lateral pintada em tom de ocre e um padrão decorativo frontal dourado. A sua estrutura e decoração segue o padrão estipulado para as pinturas de retrato dos benfeitores da SCMP. A moldura encontrava-se com acumulação de sujidade, sobretudo no tardo, com presença de manchas escurecidas e linhas de maré na parte inferior, indicando o contato direto com humidade. Para além disso, estava repleta de orifícios característicos de insetos xilófagos (Figura 37), indicando já ter havido uma infestação, aparentemente inativa. As laterais tinham muitas lacunas volumétricas (Figura 38), áreas em destacamento e os elementos metálicos responsáveis pelo reforço estrutural estavam oxidados. A superfície dourada possuía desgastes na folha de ouro e alterações caracterizadas por manchas pontuais escurecidas por toda a extensão da moldura, além de perdas volumétricas do friso decorativo (Figura 39).



Figura 37: Detalhe dos orifícios de insetos xilófagos localizados no tardo da moldura.



Figura 38: Detalhe da lacuna volumétrica existente na lateral da moldura.



Figura 39: Detalhe das áreas de perda e das manchas escurecidas na superfície da moldura.

Métodos de Exames e Análises:

Primeiramente foram realizados os registos⁵⁷ da pintura em estúdio, nomeadamente fotografias com luz visível (ver Figura 29), luz transmitida (ver Figura 32), luz rasante (Figuras 40 e 41) e radiação ultravioleta (Figura 42). Esse tipo de análise não revelou nenhuma informação adicional, visto que tanto a iluminação rasante quanto transmitida apenas destacaram a situação do suporte através de uma melhor perceção dos rasgões. A superfície cromática, por sua vez, aparentou ser coesa, devido à espessura da sua camada, que não permitiu a passagem da luz quando esta incidiu pelo tardo, e pela ausência de alterações na fluorescência da sua composição.



Figura 40: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - fotografia de luz rasante (incidência pela esquerda).



Figura 41: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - fotografia de luz rasante (incidência pela direita).

⁵⁷ Para além dos registos inicialmente realizados em estúdio fotográfico, com câmara Canon EOS 2000 D, ao longo da intervenção todos os procedimentos foram devidamente documentados com recurso a câmara Nikon D2000.

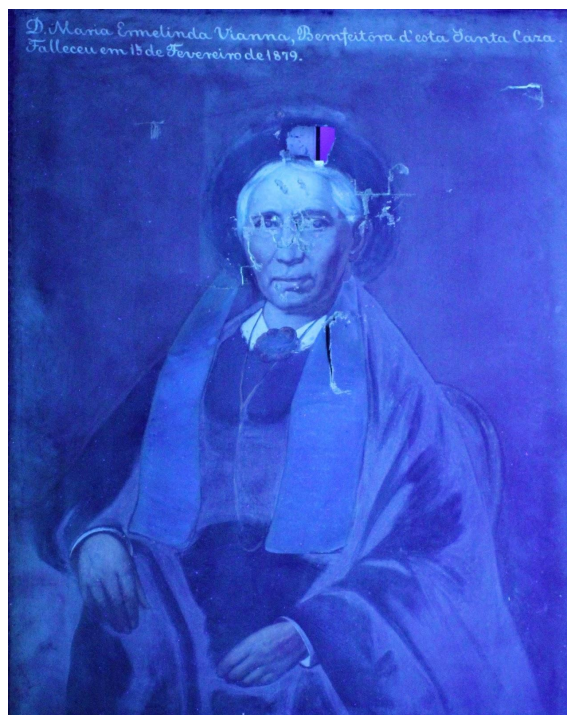


Figura 42: Retrato de D. Maria Ermelinda Vianna - fotografia de radiação ultravioleta.

Após a desmontagem da pintura da sua moldura, foi feita a análise digital Dino-Lite®, dispositivo de carácter móvel ligado diretamente a um computador, onde são armazenadas as imagens recolhidas. Nesta fase foi possível visualizar com maior detalhe o excesso de sujidade acumulada no suporte têxtil (Figuras 43 e 44), que quase impedia a identificação da teia e da trama do tecido. Também permitiu detetar alguns estalados de envelhecimento existentes na camada pictórica (Figuras 45 e 46), inerentes a todas as camadas da pintura (Ortiz, 2012).



Figura 43: Registo com Dino-Lite - detalhe do suporte antes da limpeza mecânica.



Figura 44: Registo com Dino-Lite - detalhe do suporte depois da limpeza mecânica.



Figura 45: Registo com Dino-Lite - detalhe dos estalados na zona do colarinho do vestuário da figura.



Figura 46: Registo com Dino-Lite - detalhe da alteração cromática no plano de fundo.

Tratamentos de conservação-restauro:

A intervenção se iniciou com a remoção da moldura da pintura e subsequente higienização mecânica da obra com trinchá e aspirador, visto que se encontrava repleta de sujidades superficiais (Figuras 47 e 48). O tratamento da obra começou pelo tardo, com o procedimento de limpeza da grade de forma mecânica, com recurso a borracha Milan® 406 e *smoke sponge*⁵⁸ (Figura 50), e quimicamente, com recurso a cotonetes embebidos em álcool etílico, com o objetivo de remoção da camada de sujidade acumulada (Figura 49). O mesmo método mecânico de limpeza (Figura 51) foi adotado para a higienização do suporte, isto é, através de pó de borracha, borracha Milan® 406 e *smoke sponge*, que auxiliaram na remoção da sujidade mais profunda e aderida às fibras do tecido.

⁵⁸ Esponjas de borracha natural vulcanizada. Estas esponjas de limpeza a seco removem efetivamente a sujidade de diferentes superfícies (papel, metal, madeira, tecido, entre outros) sem deixar resíduos. Disponível em: <http://www.absorene.com/soot sponge/>



Figura 47: Detalhe da sujidade superficial existente na obra.



Figura 48: Sujidade existente entre o suporte e a grade.



Figura 49: Detalhe da sujidade acumulada na grade.



Figura 50: Processo de limpeza mecânica da grade.



Figura 51: Processo de limpeza mecânica do suporte.

O remendo existente no canto inferior direito foi removido, por não desempenhar corretamente a sua função e por se apresentar bastante degradado. O entorno da lacuna existente apresentava uma mancha escurecida similar à outra lacuna volumétrica localizada no centro superior do suporte, o que pode indicar a existência anterior de um remendo semelhante e possivelmente realizado na mesma época (ver Figura 33). De modo a remover o material utilizado para a fixação dos remendos, que por sua vez resultou na evidente degradação dos mesmos, evidenciada pela mancha escurecida, foi preparado um gel rígido de agar-agar a 5% para a limpeza das zonas mencionadas. O gel atuava durante cerca de 3 minutos, seguindo-se a remoção da sujidade com auxílio de cotonetes de algodão. A humidade transferida pelo gel atuava essencialmente no material a remover, permitindo a sua eliminação através da fricção do algodão seco sobre a superfície têxtil.

Finalizados os procedimentos de limpeza do tardo da obra, foi realizada a remoção dos elementos metálicos da régua superior (Figura 52), devido à tela já se encontrar solta nesta região, e ser necessária a aplicação de uma banda de reforço para correta fixação da lateral. A dificuldade de retirada destes elementos se deu devido aos mesmos serem manufaturados, com forma quadrangular, irregular, bastante pontiagudos e de extensão considerável, além de apresentarem oxidação superficial e de se encontrarem inseridos com alguma profundidade na estrutura lenhosa. As lacunas geradas pela remoção dos elementos metálicos foram preenchidas com serrim de carvalho e PVA⁵⁹ neutro (Figura 53), de modo a preencher os espaços vazios e reforçar a grade.

⁵⁹ Adesivo à base de polivinil acetato, sem ácido e com excelentes propriedades de secagem e estabilidade. Depois de seco, o filme não se torna quebradiço com o tempo e permanece reversível à água. Disponível em: <https://www.lineco.com/white-neutral-ph-adhesive.html>



Figura 52: Retirada dos pregos da régua superior da grade.

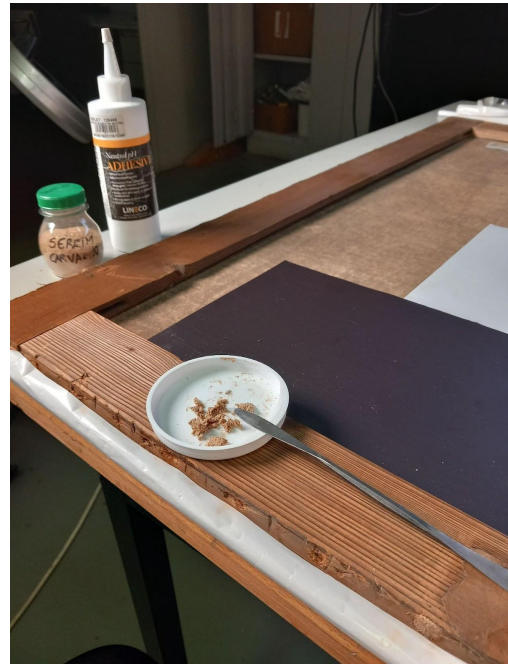


Figura 53: Preenchimento das lacunas volumétricas no interior da grade com serrim e PVA.

Em consequência do desengradamento parcial, lateral superior, e das deformações generalizadas, resultantes dos rasgões e do desprendimento da parte superior, foi realizada a planificação do suporte através do uso de placas de ímãs com papel japonês como interface entre o íman e a superfície do objeto (Figura 54). O emprego de sistemas magnéticos em conservação-restauro é mencionado por Emanuel Moga e Alicia Ortiz (2019) como uma alternativa válida aos métodos tradicionais utilizados para a correção de deformações no suporte têxtil de pinturas, não apenas por seguir os critérios da mínima intervenção, mas também, segundo palavras dos autores, por ser uma possibilidade metodológica simples, de baixo custo, eficaz e respeitosa com o original.

Ainda segundo os autores, os italianos Luigi Rella e Lucia Sanccani desenvolveram o denominado “kit magnético”, em que duas placas de aço galvanizado e vários ímanes eram situados sobre as zonas a tratar da tela, sem a necessidade de proceder com o desengradamento da obra (Moga & Ortiz, 2019). Este tipo de procedimento, que pode ser aplicado de forma pontual às zonas do suporte com deformação, sem a necessidade de proceder à desmontagem da obra de sua grade, e que pode ser submetido a pinturas antigas e contemporâneas, foi utilizado como referência para o uso das placas de ímanes. Apesar dos muitos problemas de preservação

de pinturas de cavalete estarem associados à instabilidade estrutural do suporte e os sistemas magnéticos possuem grande utilidade para este tipo de caso, essa metodologia possui, ainda, pouca difusão entre os conservadores-restauradores, embora tenha se mostrado bastante eficaz no objeto de estudo desta dissertação.

Enquanto este procedimento transcorreu, foi realizada a consolidação das duas etiquetas identificativas localizadas na régua superior da grade com recurso a Tylose ⁶⁰ MH 300 preparada a 4% em água destilada e papel japonês. O preenchimento das lacunas volumétricas existentes na margem superior da tela, decorrente da oxidação dos elementos metálicos de fixação da tela à grade, foi realizado com pequenos enxertos em tecido de linho e Beva[®] Gel⁶¹. Para voltar a tensionar a pintura, foi aplicada uma banda de tensão, de linho e Beva[®] Film⁶² ativado com espátula térmica.

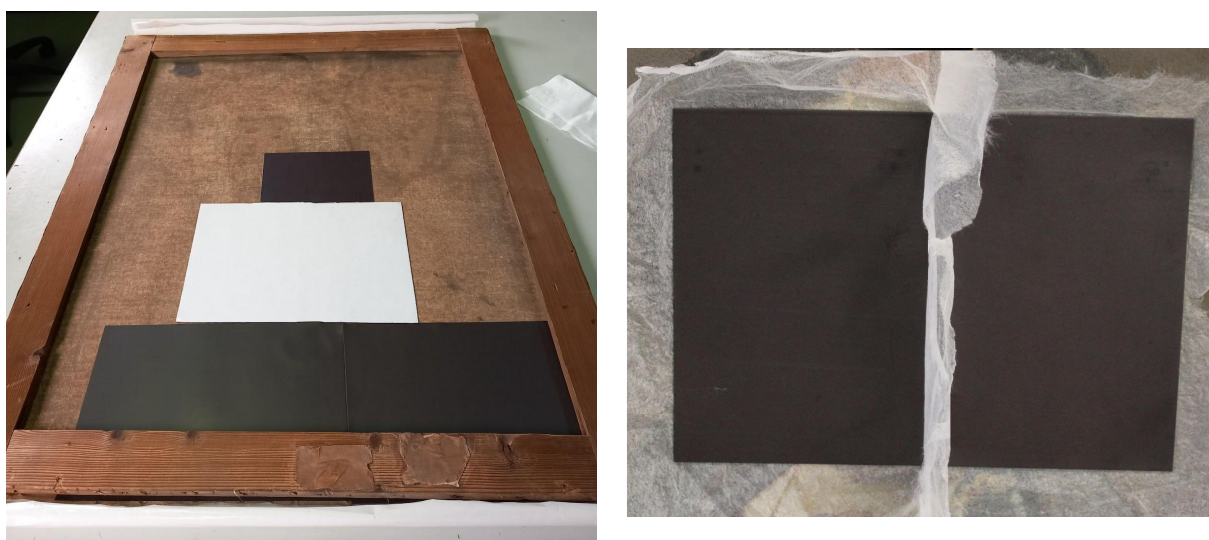


Figura 54: Utilização de placas de ímãs pelo tardo e pela frente para corrigir a deformação do suporte.

⁶⁰ Polímero semi-sintético e éter de celulose (metil-2-hidroxietil celulose), a Tylose é muito utilizada como adesivo e consolidante para obras em papel. Disponível em: <https://www.kremer-pigmente.com/en/shop/mediums-binders-glues/63600-tylose-mh-300-p2.html>

⁶¹ O Beva[®] Gel é uma dispersão aquosa de etil vinil acetato e resinas acrílicas em uma solução de material celulósico solúvel em água, que possui boa capacidade de adesão a diversas superfícies. Disponível em: <https://www.kremer-pigmente.com/en/shop/mediums-binders-glues/87032-beva-gel.html>

⁶² Um filme homogêneo e seco, feito através da fórmula original de BEVA O. F. 371[®] de Gustav Berger, sem solvente, particularmente adequado para revestimentos transparentes. O Beva[®] Film é colocado entre um papel revestido de silicone branco e uma folha de poliéster revestida de silicone, o que permite cortar com precisão o filme em qualquer formato desejado. O Beva[®] Film deve ser ativado com calor e é reversível com os solventes adequados. Disponível em:

<https://www.ctseurope.com/img/cms/documentazione/52/Inglese/BERGERS%20PRODUCTS.pdf>

A intervenção foi continuada com o tratamento dos rasgões⁶³, que se deu através da reconstrução volumétrica do tecido com recurso a enxertos nas áreas de lacuna (Figura 55) e de pequenas suturas nos rasgões cujas margens eram compatíveis (Figura 56), mas apresentavam irregularidades. Em ambos os casos, foi utilizado o Beva® Gel como adesivo. A fim de se reforçar estas uniões, foram aplicados agrafos sobre os rasgões (Figura 57), com o tecido de linho e Beva® Film, cuja adesão ao suporte foi feita com ativação por espátula térmica, respeitando suas dimensões, formatos e direção da teia e da trama.

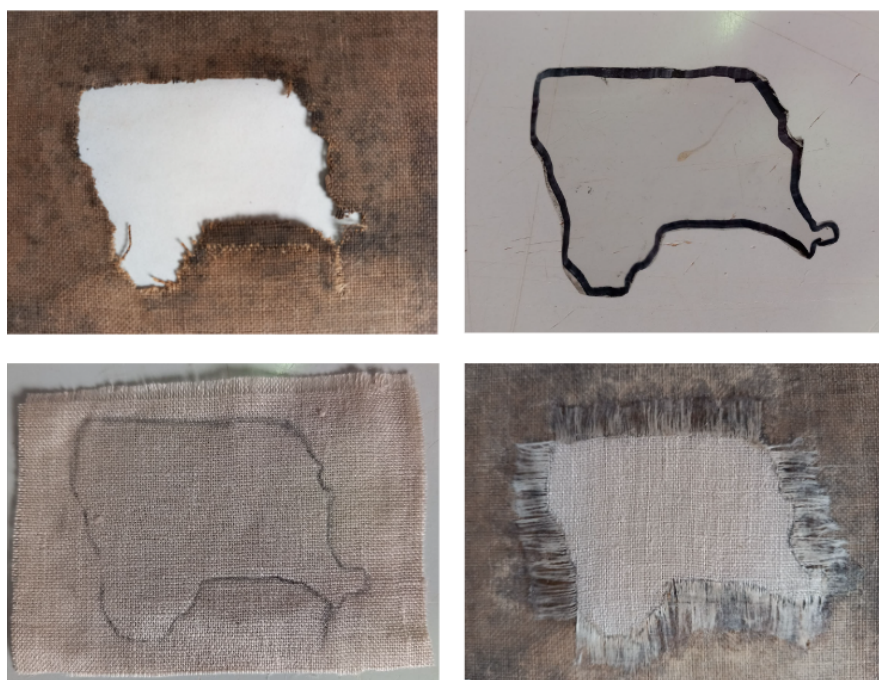


Figura 55: Etapas realizadas para reconstituição das lacunas volumétricas do suporte.



⁶³ O tratamento dos rasgões é abordado com mais detalhe no terceiro capítulo da presente dissertação.



Figura 56: Detalhes das suturas para o tratamento dos rasgões do suporte.



Figura 57: Procedimento de reforço das uniões dos rasgões com agrafos.

O tratamento da superfície da pintura se iniciou com a medição do pH com gel rígido de agar-agar a 3% cortado em círculos para uma verificação eficaz através do equipamento Hanna® Halo (Figura 58). O pH do gel aplicado era quase neutro, no valor de 6.67, enquanto o pH dos discos colocados em contato com a pintura apresentaram valores entre 3.41 e 4.56, atestando que a obra se encontrava acidificada. À medida que os materiais envelhecem, os mesmos oxidam, levando à formação de grupos funcionais ácidos na superfície dos materiais orgânicos expostos ao oxigênio (Stavroudis & Wolbers, 2012).



Figura 58: Procedimentos para medição do pH da pintura.

Como já mencionado anteriormente, a pintura não aparentava ter uma camada de proteção, dessa maneira, a metodologia de limpeza não precisava ser muito profunda, mas sim orientada para a remoção das sujidades incrustadas, embora pouco densas. De modo a prosseguir com uma abordagem menos tóxica, foram estudados os sistemas aquosos propostos por Richard Wolbers (2000), cuja investigação incidiu em quatro principais testes de limpeza.

A primeira abordagem testada para a limpeza da obra foi uma solução ligeiramente ácida, partindo da comprovação de que a mesma se encontrava acidificada, evitando assim a possível ionização de seus materiais constituintes (Colomina et al., 2020). De acordo com Cremonesi, os ácidos orgânicos fracos são bastante eficazes para a remoção aquosa da sujidade localizada à superfície (Barros García et al., 2011), tendo sido esta a primeira solução a ser testada: ácido cítrico a 0.5%. Apesar de ser compatível na teoria, este teste se mostrou pouco efetivo na prática, visto que removeu pouca sujidade e pareceu sensibilizar a pintura em algumas zonas.

O segundo teste realizado abrangeu um sistema aquoso de pH neutro, nomeadamente o citrato de tri-amônio, que possui um papel significativo na limpeza por ser um agente quelante fraco (Carlyle et al., 1990), que apresenta poucos riscos, sendo indicado inclusive para pinturas não envernizadas (Barros García et al., 2011), como é o caso do objeto de estudo. O citrato de tri-amônio foi preparado a 1%, estando dentro da percentagem indicada (Ortiz, 2012; Angelova et al., 2017; Colomina et al., 2020), e apesar de ter agido melhor do que o ácido cítrico, se mostrou moderadamente eficaz na limpeza da superfície, mesmo após esta ser aclarada com água destilada.

A terceira solução testada foi um hidrogel rígido à base de polissacarídeo (agar-agar), vantajoso por controlar o contato da água com as superfícies pintadas e por não ser preciso exercer ação mecânica (Angelova et al., 2017). O gel de agar-agar foi preparado a 3%, visto que acima desse valor fica demasiado rígido e numa gelificação inferior liberta muita humidade. Foram aplicadas placas de pequenas dimensões, em diferentes zonas da pintura, por intervalos curtos de tempo (cerca de um minuto), porém, a limpeza não deu resultados satisfatórios e criou em algumas zonas indícios de linha de maré.

Em consequência da ausência de resultados satisfatórios nos sistemas anteriormente testados, foi realizado um novo teste de limpeza com base numa metodologia utilizada para obras pictóricas modernas e contemporâneas, cuja técnica é realizada na maior parte das vezes com tinta acrílica, no entanto, a ausência de verniz também costuma ser uma característica predominante, sendo este um aspeto análogo ao objeto de estudo (Lee et al., 2018). O pH e a condutividade são essenciais para otimizar o desempenho da limpeza e minimizar os riscos de inchaço e extração da tinta (Ormsby et al., 2016), assim, uma solução aquosa ajustada nestes parâmetros pode produzir bons resultados sem apresentar grandes riscos à superfície da pintura. De acordo com Daria Keynan e Amy Hughes (2013), o primeiro passo consiste na medição de pH da superfície da pintura para a criação de uma solução isotónica, que consiste na conjugação de três ingredientes: água deionizada ou destilada, ácido acético glacial e hidróxido de amónio. A preparação da solução personalizada se dá pela adição do ácido acético (ácido fraco) à água deionizada e, em seguida, da introdução do hidróxido de amónio (base fraca), que reage com o ácido acético para produzir um sal solúvel (e volátil), a fim de se definir a condutividade, enquanto o pH é regulado pelo acrescento de hidróxido de amónio, tornando a solução mais alcalina, até atingir o valor desejado (Keynan & Hughes, 2013).

Ainda segundo Daria Keynan e Amy Hughes (2013), as receitas para água com pH ajustado variam entre valores de 5.0 a 7.5, mas como a pintura estava acidificada, foi escolhida uma solução com valores próximos ao neutro, mas ligeiramente ácido, de modo a se harmonizar com a película de tinta e alcançar um equilíbrio com a superfície, evitando assim a lixiviação de materiais ou o seu depósito na camada pictórica. Assim, a água ajustada⁶⁴ com pH 6.0 e condutividade 6.0 µm foi preparada a partir de duas fases feitas separadamente (Fase A - água

⁶⁴ A solução é preparada através das seguintes etapas: preparar a Fase A e a Fase B [Fase A (1000 ml de água deionizada e 10 ml de ácido acético glacial 100%) - medir na proveta o ácido acético e colocar na água, tomando cuidado no manuseio do ácido | Fase B (180 ml de água deionizada e 20 ml de hidróxido de amónio 27%) - preparo da solução de hidróxido de amónio a 10%]; levar a Fase A para o agitador, em baixa rotação, medir o pH com o phmetro e ir adicionando aos poucos a Fase B até o valor de pH ser 6,0; checar a condutividade com o condutímetro manual, se a condutividade estiver alta, diluir a solução com água deionizada até atingir 6,0 µm.

desmineralizada e ácido acético glacial | Fase B - água desmineralizada e hidróxido de amônio) e depois misturadas com o auxílio de um agitador e de medidores para atingir os valores precisos. Esta solução se mostrou bastante eficaz na remoção da sujidade, surtindo efeito em apenas uma passagem de cotonete, sem ser necessário repetir, além de não ocasionar a sensibilização da camada pictórica; para aclarar a água ajustada, foi utilizada água destilada, tendo sido este o método escolhido para a limpeza da obra, devido aos aspetos positivos alcançados (Figura 59).



Figura 59: Limpeza química da superfície da pintura com água ajustada.

A consolidação da camada pictórica nas margens das zonas de rasgão foi realizada com Lascaux® *Medium for Consolidation* e esta mesma dispersão aquosa acrílica foi utilizada para criar um tipo de encolagem sintética nos tecidos dos enxertos aplicados nas áreas de lacunas volumétricas do suporte têxtil. Após os procedimentos estruturais terem sido finalizados, foram realizados registos fotográficos intermédios (Figura 60):



Figura 60: Registos após finalização dos tratamentos a nível estrutural e de limpeza.

Visto que a alteração da superfície da obra, compreendida por uma mancha esbranquiçada generalizada, apenas foi atenuada com o procedimento de limpeza aquosa, sem ter havido grandes melhorias em seu aspeto, sendo perceptível que quando saturava devolvia uma leitura mais homogênea à obra. Assim, recorreu-se à aplicação de uma camada de verniz para saturar a camada cromática, de modo a ajustar as cores e diferentes tonalidades, sendo esta uma das metodologias indicadas nos casos de pinturas que aparecem com um branqueamento superficial, similar a um pasmado, sem ser possível precisar que tipo de modificações na estrutura interna da camada pictórica provocaram esta reação (Calvo, 2002). Contudo, e sendo uma obra onde não foi identificada camada de verniz, pesou na decisão a necessidade de garantir uma proteção à camada pictórica, que apesar de apresentar-se coesa e com adesão entre camadas, manifestava-se porosa e quebradiça.

Como as resinas sintéticas possuem maior estabilidade e estão mais de acordo com os critérios de preservação atuais, foi selecionado o Regalrez® 1094⁶⁵ para a camada de proteção, sendo este um dos vernizes indicados para uma intervenção de conservação-restauro (de la Rie,

⁶⁵ Polímero de baixo peso molecular, incolor, de alta estabilidade, facilmente reversível e com boa capacidade de saturação, o Regalrez 1094 é comercializado pronto para uso pela CTS® em duas gamas - *Regal Varnish Gloss* e *Regal Varnish Mat* -, ambas compostas pelo estabilizante Tinuvin 292, que podem ser misturadas para a obtenção de todas as gradações semi-mate. Disponível em: https://www.ctseurope.com/img/cms/documentazione/73/Inglese/Regal%20Varnish%20mat%20and%20gloss_tec_ok.pdf

1993). Foram realizados testes do *Regal Varnish Gloss* e *Regal Varnish Mat* comercialmente preparados pela CTS® para estabelecer o nível de brilho desejado na pintura. Os respetivos produtos foram testados nas proporções de 1:1, 2:1 e 1:2, tendo sido decidido aplicar, à trincha, a mistura de 50% *Gloss* e 50% *Mat*, permitindo que a camada de verniz estabelecesse a proteção da obra sem resultar excessivamente brilhante, interferindo com as características antes da intervenção.

Seguiu-se o preenchimento das áreas de perda das camadas de preparação, nomeadamente nas zonas dos enxertos e suturas (Figura 61), com a massa de preenchimento extra-fina, de base aquosa, Modostuc®⁶⁶ branco. A reintegração cromática⁶⁷ foi realizada com recurso a aquarela⁶⁸, técnica pictórica que emprega os pigmentos aglutinados com goma arábica e diluídos em água (Calvo, 1997), o que a torna caracteristicamente transparente. Esta escolha se deu não apenas por ser um material compatível e facilmente reversível, mas também por se adequar melhor à técnica de reintegração diferenciada.



Figura 61: Aplicação de Modostuc® nas áreas de lacunas e perdas da camada cromática.

⁶⁶ Massa de preenchimento sintética, à base de carbonato de cálcio, sulfato de bário e um copolímero de polivinil acetato, solúvel em água e em solventes como acetona e álcool. Disponível em: <https://modostuc.com/>

⁶⁷ As considerações acerca do procedimento de reintegração cromática são abordadas com mais detalhes no terceiro capítulo do corpo da dissertação.

⁶⁸ A aquarela utilizada foi a *Cotman Watercolours Winsor & Newton® Series 1*, nas seguintes tonalidades: *Sepia*, *Raw Umber*, *Vandyke Brown*, *Raw Sienna*, *Yellow Ochre*, *Cadmium Orange Hue*, *Light Red*, *Ultramarine*, *Indigo*, *Payne's Gray*, *Ivory Black*, *Chinese White*.

Para a recuperação da leitura estética da pintura foi escolhido o método de Seleção Cromática⁶⁹, idealizado por Umberto Baldini, metodologia diferenciada, composta por traços paralelos, mas cuja direção é demarcada pela volumetria da composição, integrando melhor as camadas de cor que se sobrepõe e justapõe à lacuna existente (Ortiz, 2012; Calvo, 2002). Ainda que a reintegração cromática (Figuras 63 e 64) tenha sido feita com aquarela (Figura 62), nas zonas de desgaste da pintura, correspondentes à parte superior do toucado, que possuíam a presença da camada de verniz, a reintegração foi realizada com pigmento aglutinado em verniz de retoque — *Regal Varnish Retoque*⁷⁰.



Figura 62: Materiais utilizados na reintegração cromática.

⁶⁹ Recurso de reintegração em que o dano fica visível, mas ligeiramente menos evidente à distância normal de visualização (Muir, 2009).

⁷⁰ Verniz comercializado pronto para uso pela CTS®. Disponível em: <https://shop-espana.ctseurope.com/500-barnices-para-retoque-art-regal-retouching-varnish>

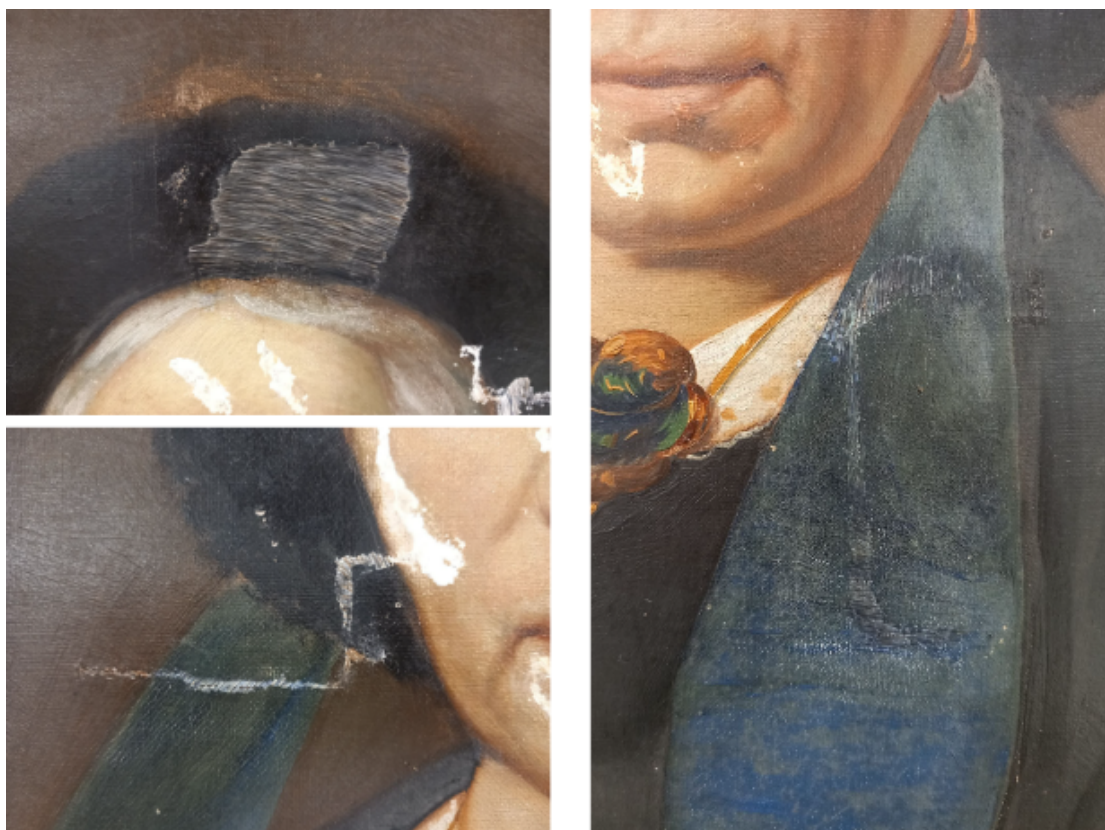


Figura 63: Detalhes da reintegração cromática.

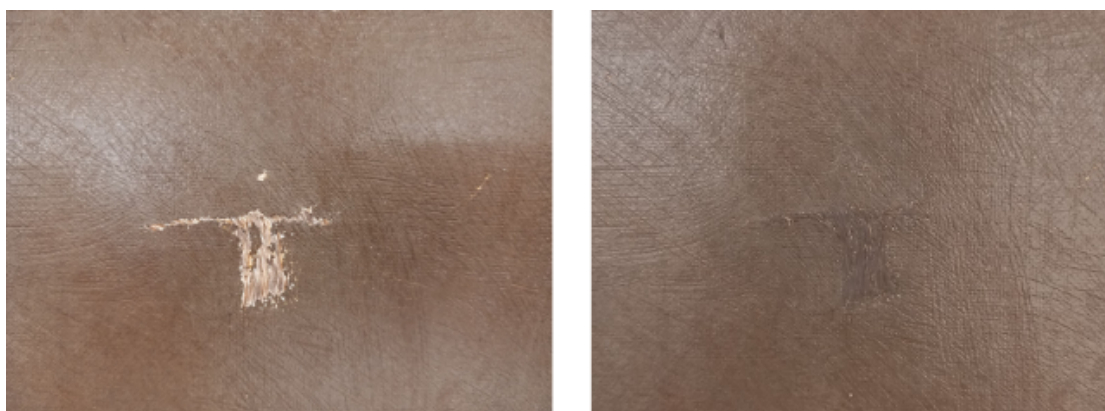


Figura 64: Reintegração cromática do plano de fundo - fase intermédia e final.

No que diz respeito à moldura, primeiramente foi feita a adesão de elementos soltos do suporte lenhoso com PVA neutro, nomeadamente um pedaço de madeira do canto inferior direito do tardo e um fragmento destacado da lateral esquerda. Posteriormente foi realizada a fixação e consolidação de destacamentos e/ou com pulverulência das camadas através de Plextol® B 500⁷¹ diluído em água destilada e impregnado com seringa.

⁷¹ Dispersão aquosa de resina acrílica termoplástica pura com viscosidade média, que possui excelente resistência

A limpeza da sujidade sobre o tardo da moldura foi realizada mecanicamente com borracha Milan® 406 e a seguir com álcool etílico, eficaz por remover a maior parte da sujidade acumulada no suporte, sobretudo na parte inferior, que apresentava manchas e linhas de maré especialmente escurecidas (Figura 65). Quanto à superfície da moldura, a limpeza foi realizada com a solução de citrato de tri-amônio preparada a 1% em água destilada, seguida do aclaramento com água destilada. Apesar deste procedimento ter tido um resultado satisfatório na remoção da sujidade, a camada cromática mantinha as manchas generalizadas em tom escurecido e, por essa razão, foi realizado teste com álcool etílico, que confirmou a presença de uma repintura total da moldura e a existência de folha de ouro como camada original, pelo que foi decisão remover o repinte realizado com pó de purpurina. A limpeza química prosseguiu com uma solução gelificada, de modo a atuar por mais tempo sobre a superfície, tornando a remoção do repinte mais fácil, tendo sido utilizado gel de Klucel⁷²® preparado a 5% em etanol e com o acréscimo de 10% de acetona, que se mostrou satisfatória para sensibilizar a repintura com maior eficácia (Figura 66).



Figura 65: Procedimento de limpeza do tardo da moldura com álcool etílico.



Figura 66: Procedimento de limpeza da superfície da moldura com solução gelificada.

aos agentes atmosféricos e bastante estabilidade química. Disponível em: <https://www.ctseurope.com/gb/141-plexitol-b-500>

⁷² É um polímero éter de celulose (hidroxipropil celulose) altamente flexível, podendo ser aplicado como adesivo e consolidante para suportes ou como espessante na preparação de géis de limpeza à base de solventes, sendo facilmente solúvel em água em álcool e na maior parte dos solventes orgânicos polares. Disponível em: <https://www.kremer-pigmente.com/en/shop/mediums-binders-glues/63700-klucel-e.html>

Devido à presença de orifícios característicos de insetos xilófagos na estrutura da moldura, localizados sobretudo no quadrante inferior direito, foi realizado um tratamento preventivo com Xylores® Pronto⁷³, visto que a infestação aparentava estar inativa. Seguiu-se o preenchimento dos orifícios e das lacunas volumétricas existentes nas laterais da moldura com serrim de carvalho e PVA pH neutro. O Modostuc® Carvalho foi utilizado como massa de preenchimento aplicada mais superficialmente (Figura 67), de modo a nivelar as áreas de perda nas laterais da moldura, aproximando-se da tonalidade original.



Figura 67: Aplicação de Modostuc® Carvalho nas áreas de perda da moldura.

O tratamento dos elementos metálicos existentes para a fixação das réguas de madeira foi realizado com o produto comercialmente preparado Metal De-corroder⁷⁴ da marca Renaissance®, aplicado com cotonete e aclarado com água destilada, realizando certa pressão mecânica para a remoção da corrosão.

Com o mesmo objetivo de isolar a superfície original da moldura, foi aplicada uma primeira camada de proteção, criando assim uma proteção à folha de ouro, tendo sido opção utilizar o mesmo verniz que foi aplicado na pintura — *Regal Varnish Gloss* e *Regal Varnish Mat* — na proporção de 1:1. Após este procedimento foi possível reconstituir as lacunas

⁷³ Inseticida líquido, incolor, inodoro, pronto para uso, à base de permetrina para o cuidado e prevenção da madeira contra o ataque de insetos xilófagos. Disponível em: <https://agaragar.net/products/xylores-pronto>

⁷⁴ Complexo aquoso de ácido hidroxicarboxílico produzido como produto da reação de trietanolamina e ácido cítrico, adequado para a remoção de oxidação em ferro, bronze, cobre e ligas de cobre, latão, aço, zinco e materiais galvanizados. Disponível em:

<https://www.kremer-pigmente.com/en/shop/solvents-chemicals-additives/62902-rennaissance-metal-de-corroder.htm>

volumétricas existentes no friso, nomeadamente nas réguas superior e inferior, através do processo de modelagem. O molde obtido permitiu replicar a volumetria do friso decorativo, utilizando o Modostuc® Carvalho. A fixação dos elementos volumétricos foi realizada com recurso ao adesivo Plectol® B 500 (Figura 68).

Para a reintegração cromática destes novos elementos e das muitas áreas de desgaste existentes na folha de ouro, foi utilizado guache⁷⁵ da marca Talens® nas tonalidades *Yellow Ochre*, *Raw Umber*, *Light Red* e *Deep Gold*. aplicadas em aguadas intercaladas e sobrepostas, de modo a reconstituir o tom de dourado e amenizar as interferências visuais causadas pelos desgastes. No que diz respeito à reintegração das laterais da moldura, a mesma foi realizada com o mesmo tipo de tinta, primeiramente através de uma aguada base de guache com recurso aos tons de *Yellow Ochre*, *Raw Umber* e *Light Red* para homogeneizar a superfície e posteriormente com uma aguada de guache de ocre puro, alcançando a tonalidade que existia originalmente.



Figura 68: Detalhe da reconstrução volumétrica do friso decorativo - elaboração do molde, aplicação dos elementos volumétricos e reintegração cromática.

⁷⁵ Técnica de características similares à aquarela, já que as tintas são produzidas pela moagem de pigmentos no mesmo médium (goma arábica), mas com uma percentagem maior de veículo e com a adição de pigmentos inertes, como o *blanc fixe* (carbonato de cálcio precipitado), o que resulta no seu efeito bastante opaco (Mayer, 1999, pp. 369-375).

Para homogeneizar a superfície e garantir a sua proteção, foi aplicada uma nova camada de verniz — *Regal Varnish Gloss* e *Regal Varnish Mat* —, garantindo que o brilho ficasse devidamente equilibrado e adequado à pintura, que também recebeu a mesma camada de proteção final (ver figura 69).



Figura 69: Registo final após tratamento de conservação-restauro - frente e verso.

Recomendações de Conservação Preventiva:

A obra, composta essencialmente por matéria orgânica, continuará sujeita ao seu envelhecimento natural, contudo, deverão ser definidas medidas de conservação preventiva de forma a controlar a ação dos fatores externos, sendo recomendável estabelecer as condições ideais quando exposta ou armazenada, garantindo assim a sua preservação. As ações preventivas devem levar em consideração os diferentes materiais que integram uma pintura de cavalete. De uma forma geral, os índices ideais para o acondicionamento de uma pintura sobre tela são: humidade relativa — entre 45% e 60%⁷⁶; temperatura — entre 18°C e 25°C; luz — índices de *lux* entre 50 e 100 (Calvo, 2002).

⁷⁶ Se a humidade relativa estiver abaixo de 40% os materiais orgânicos ressecam e, se estiver acima de 65%, desenvolvem ataque biológico (Calvo, 2002, p. 162).

Como o suporte têxtil procura entrar em equilíbrio com o meio através da absorção ou eliminação da humidade, que acaba por originar uma movimentação cuja consequência é a perda de tensão da estrutura, recomenda-se que haja uma monitorização frequente, de modo que os índices de humidade relativa sejam os mais estáveis possíveis. Como a temperatura está diretamente relacionada aos vapores de água existentes na atmosfera, também deve ser constante. Para além da humidade relativa e temperatura, a incidência de luz (natural ou artificial) e a presença de sujidades ou de poluentes atmosféricos também devem ser controlados. A monitorização das condições ambientais do entorno deve ser conjugada com uma vistoria constante da obra, essencial para perceber os primeiros sinais de uma possível infestação por microrganismos ou um ataque por insetos xilófagos.

A inspeção e limpeza periódica são medidas que devem ser adotadas para garantir uma boa manutenção da pintura em seu contexto (Teixeira, 2012). Em termos expositivos, o local deve ser limpo de preferência com aspirador e sem a introdução de panos húmidos; a moldura ou a grade devem estar bem seguras em seu local de exposição; o público deve ser instruído a não se aproximar da obra, criando um perímetro de segurança contra eventuais danos mecânicos.

Com relação ao armazenamento, a reserva deve ser climatizada; não podem existir materiais contaminantes, que liberam ácidos, por exemplo; a obra tem que estar protegida de sujidades e de impactos; e apoiada em bases ou pendurada em painéis deslizantes. Para maior segurança da pintura, o ideal é que a mesma seja colocada na posição vertical, quando conservada em conjunto, deve ser intercalada com material de proteção e sempre coincidir frente com frente ou verso com verso, sem os elementos de sustentação.

Durante a manipulação é essencial a utilização de luvas, evitando o contato direto das mãos com a superfície. No que diz respeito ao manuseamento, deve ser realizado pela moldura ou pela grade, de preferência em conjunto, de acordo com a dimensão da obra. Quando a obra é embalada, é importante o cuidado com a sua identificação, através de uma etiqueta em que constem os seus dados técnicos, de preferência com o número de inventário e/ou fotografia associados.

Anexo I: Registos Fotográficos da SCMP - retratos pertencentes ao acervo da instituição identificados como tendo sofrido atos de vandalismo



Figura 70: Retrato de D. Rita Assis de Sousa Vaz.



Figura 71: Retrato de João José Pereira Leite.

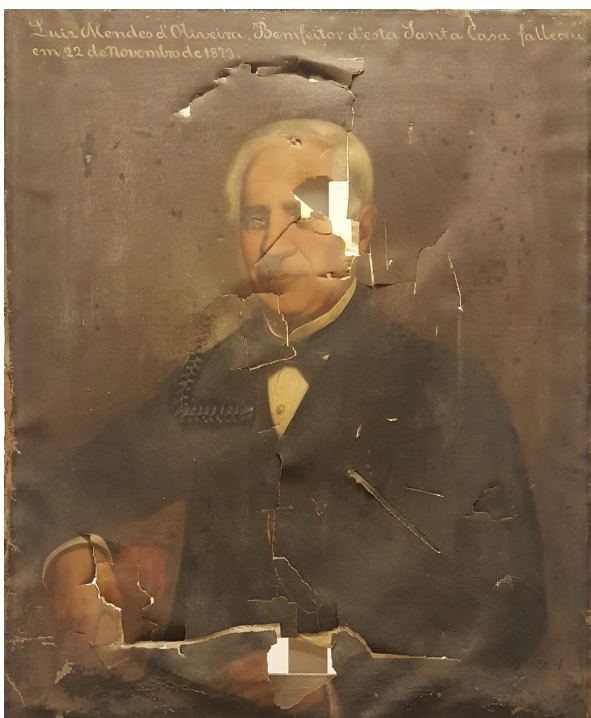


Figura 72: Retrato de Luiz Mendes d'Oliveira.

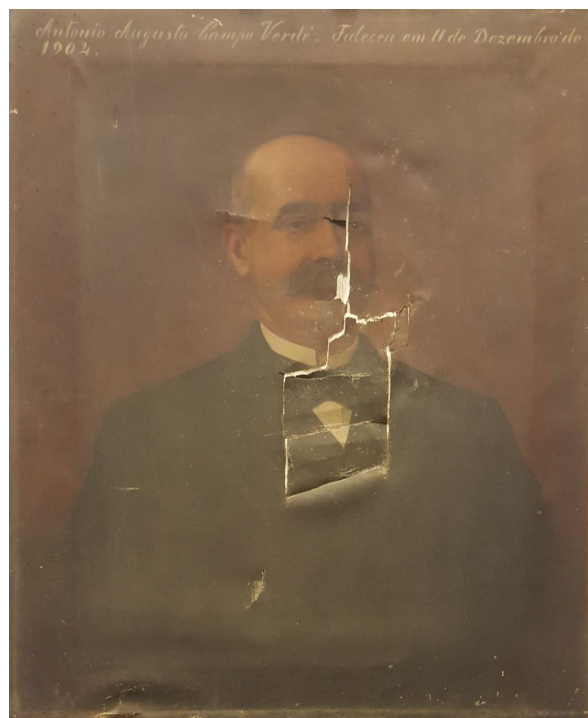


Figura 73: Retrato de António Augusto Campo Verde.



Figura 74: Retrato de Joaquim António da Silva.

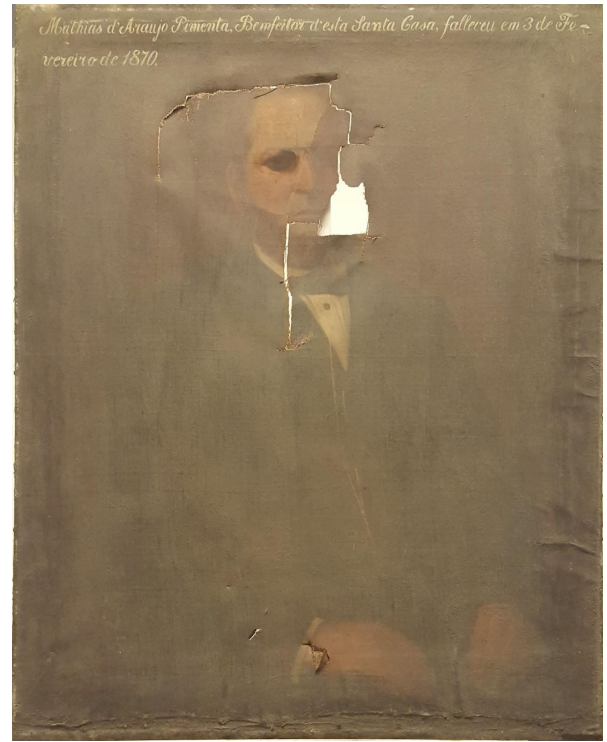


Figura 75: Retrato de Mathias d'Araújo Pimenta.



Figura 76: Retrato de Custodio Gonçalves Léo.



Figura 77: Retrato do Visconde d'Alpendurada.



Figura 78: Retrato de Antonio R do Couto Faria.



Figura 79: Retrato de Manoel Lopes Guimarães.

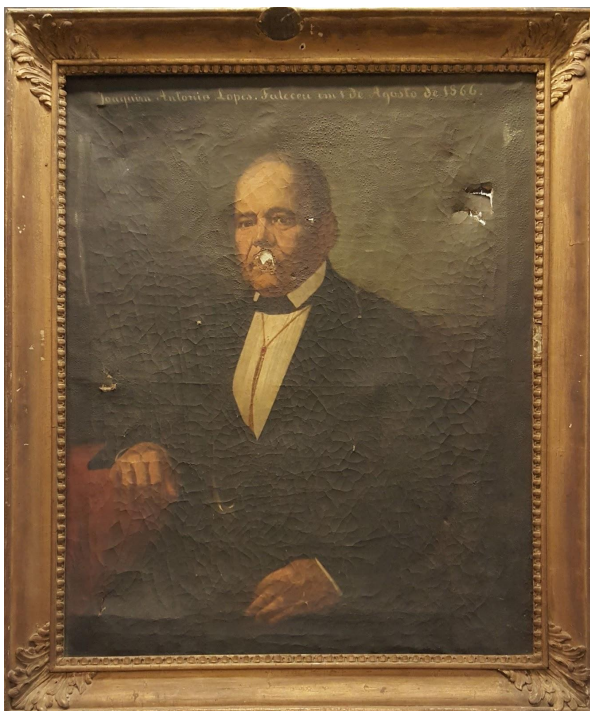


Figura 80: Retrato de Joaquim António Lopes.



Figura 81: Retrato de João António de Sousa Flôres.