

NORMAS DE INVENTÁRIO

Publicadas:

- Normas Gerais, Artes Plásticas e Artes Decorativas
- Têxteis
- Cerâmica / Cerâmica de Revestimento
- Etnologia / Alfaia agrícola
- Arqueologia
- Escultura
- Mobiliário
- Etnologia / Tecnologia Têxtil
- Cerâmica
- Arqueologia / Cerâmica Utilitária
- Pintura

A publicar:

- Espólio Documental

pintura

ARTES PLÁSTICAS E ARTES DECORATIVAS

normas de inventário

normas de inventário

pintura

**ARTES PLÁSTICAS
E ARTES DECORATIVAS**



imc
INSTITUTO
DOS MUSEUS
E DA CONSERVAÇÃO

pintura



Fundo Europeu
de Desenvolvimento
Regional



MIC
MINISTÉRIO DA CULTURA

imc
INSTITUTO
DOS MUSEUS
E DA CONSERVAÇÃO

normas
de inventário

pintura

**ARTES PLÁSTICAS
E ARTES DECORATIVAS**

TEXTO

Joaquim Oliveira Caetano

COORDENAÇÃO DE EDIÇÃO

*Instituto dos Museus e da Conservação
Paulo Ferreira da Costa*

CONCEPÇÃO E EXECUÇÃO GRÁFICA

tvm designers

PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO

DPI Cromotipo

© Instituto dos Museus e da Conservação. Todos os direitos reservados
1.ª edição, Novembro 2007
1000 exemplares

ISBN n.º 978-972-776-356-6

Depósito legal n.º 269957/08

APRESENTAÇÃO

É evidente a importância que a publicação do presente Caderno assume na estratégia editorial do IMC, no contexto da produção e divulgação de normativos de inventário e documentação das tipologias mais relevantes das colecções nacionais. Desde logo, pela particular relevância do seu objecto, ele próprio ícone por exceléncia dos museus e das colecções de Arte, desde as principescas pinacotecas renascentistas até às prolíficas colecções de arte contemporânea, nas quais a pintura liberta-se dos cânones e dos constrangimentos bidimensionais onde ficou acantonada até ao século XX, e, em conjunto com demais expressões plásticas, explode e reinventa a narrativa visual em múltiplos suportes e formas.

Na perspectiva das suas repercussões, é igualmente importante a publicação do volume dedicado à Pintura, enquanto instrumento orientador da actividade dos profissionais dos museus no âmbito do estudo e inventário desta tipologia do património cultural móvel, assim promovendo a divulgação de boas-práticas e a correspondente uniformização de procedimentos, não apenas por parte dos utilizadores do *Matriz: Inventário e Gestão de Colecções Museológicas*, fundamento primeiro da realização do presente volume da Colecção Normas de Inventário, mas também por parte de utilizadores de softwares afins, que certamente nele encontrarão um manual de referência para o trabalho que desenvolvem.

Aqui deixamos, pois, o nosso sincero agradecimento ao Dr. Joaquim Oliveira Caetano, Director do Museu de Évora, por todo o empenho que colocou na elaboração das Normas de Inventário para Pintura, reveladoras do seu profundo conhecimento deste vasto e complexo domínio, da paixão e do rigor que simultaneamente lhe dedica e, ainda, exemplo do

trabalho sistemático que tem vindo a desenvolver com vista ao inventário e estudo aprofundado das colecções do Museu de Évora, no âmbito da sua requalificação.

MANUEL BAIRRÃO OLEIRO

Director do Instituto dos Museus e da Conservação

ABREVIATURAS UTILIZADAS

IMC – Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.

MA – Museu de Aveiro

MAB – Museu do Abade de Baçal

MAS – Museu de Alberto Sampaio

MC/MNAC – Museu do Chiado – MNAC

ME – Museu de Évora

MGV – Museu de Grão Vasco

ML – Museu de Lamego

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

AGRADECIMENTOS

José Alberto Seabra, Conceição Ribeiro, Ana Isabel Pereira, Mercês Tacanho, Maria João Vilhena de Carvalho e Paulo Ferreira da Costa leram o texto original e fizeram sobre ele comentários, correcções e adições que o enriqueceram e expurgaram de alguns erros, pelas quais estamos profundamente agradecidos. Nazareth Escobar deu-nos uma preciosa ajuda na Biblioteca do Laboratório José de Figueiredo, que reconhecemos.

INTRODUÇÃO	11
O UNIVERSO DA PINTURA: CATEGORIA E SUBCATEGORIA	15
IDENTIFICAÇÃO	17
OUTRAS DENOMINAÇÕES	31
ELEMENTO DE UM CONJUNTO	31
DESCRIÇÃO	37
MARCAS E INSCRIÇÕES	43
LEGENDA / INSCRIÇÃO	43
AUTORIA	45
PRODUÇÃO	49
ESCOLA / ESTILO / MOVIMENTO	49
LOCAL DE EXECUÇÃO	51
DATAÇÃO	53
INFORMAÇÃO TÉCNICA	55
MATÉRIA	55
SUPORTE	55
TÉCNICA	56
PRECISÕES SOBRE A TÉCNICA	56
DIMENSÕES	57

CONSERVAÇÃO	61
ORIGEM	65
FUNÇÃO INICIAL / ALTERAÇÕES	66
GLOSSÁRIO	68
NOTA BIBLIOGRÁFICA SOBRE O GLOSSÁRIO	118
ANEXO	124
FICHAS DE INVENTÁRIO MATRIZ	125

INTRODUÇÃO

Na biografia de Bruce Chatwin, Nicholas Shakespeare conta a aprendizagem do escritor nos meandros da peritagem artística numa conhecida leiloeira londrina da seguinte forma:

“Em 1828, Joseph Haslewood redigiu para o seu amigo Samuel Sotheby *Hints for a Young Auctioneer of Books*. A primeira regra era: ‘considere o seu catálogo como as fundações da sua eminência e faça da perfeição de carácter dele um estudo importante.’ Cento e trinta anos depois, John Hewett fez exactamente isso com o catálogo da Sotheby's. No cubículo das antiguidades, ensinou Bruce a condensar um objecto nas suas formas mais puras e a usar poucas palavras, mas claras, para que não fosse possível confundi-lo. Bruce tinha de produzir uma descrição sucinta da história do objecto, do seu peso e tamanho para maximizar o seu valor. Através do processo de catalogar milhares de objectos e de mergulhar em livros de referência arcanos, aprendeu a transferir ideias gráficas para palavras. Era a habilidade exacta de um botânico ou de um alfaiate”¹.

Se o trabalho de inventário é já em si bastante difícil e moroso, porque pretende resumir numa simples ficha, e com campos limitados e pré-definidos, o essencial do conhecimento sobre uma peça através dessa “transferência de ideias gráficas para palavras”, no caso da pintura estas dificuldades avolumam-se consideravelmente. Em primeiro lugar, porque a pintura não obedece, como muitas artes, a uma gramática formal repetitiva. Não deriva, nomeadamente, do vocabulário decorativo da arquitectura, nem projecta ondas de repetição de um conjunto de soluções formais que nos permitam associar clara-

¹ Nicholas Shakespeare, *Bruce Chatwin*, Lisboa, Quetzal Editores, 2001, pp. 141-142.

mente a cada receituário um estilo, uma datação ou um centro de fabrico facilmente discerníveis, ou seja, caracterizar alguns dos pontos essenciais necessários à inventariação. Mesmo estes pontos básicos, de definição cronológica, geográfica e até de identificação do assunto, exigem ao inventariante uma formação com algum grau de profundidade que só se obtém de um longo contacto com as peças e com a história da pintura.

No caso português esta situação é agudizada porque o conhecimento produzido em bases minimamente sólidas é ainda muito escasso. Não existem, por exemplo, a não ser em casos excepcionais, *corpus* de obras nem tão pouco monografias actualizadas de pintores, e mesmo para muitos períodos e áreas geográficas da pintura portuguesa o conhecimento é quase nulo. Por outro lado, fora de Lisboa, Porto ou Coimbra, é muito difícil encontrarem-se bibliotecas com algum grau de especialização e actualização, nomeadamente no que toca a publicações periódicas, *corpus* ou catálogos e, menos ainda, a dissertações de mestrado, teses de doutoramento e trabalhos de estágios, por onde passou boa parte da investigação sobre pintura efectuada nas últimas duas décadas, sem dúvida o período de maior produção de estudos sobre a pintura antiga portuguesa. É por isso mais essencial do que em qualquer outra área que entre as pessoas que trabalham nos Museus se estabeleçam redes de contacto e de ajuda mútua, com disponibilização recíproca de dados, que possam de alguma forma colmatar as tradicionais falhas no campo bibliográfico que, na situação portuguesa, deverão ser ainda muito graves num futuro mais ou menos longo. A própria disponibilização *on-line* dos inventários *Matriz* pode, na medida em que torna acessível os acervos das várias instituições, vir a ser um precioso instrumento de colaboração entre Museus e de canalização de informações de especialistas, universitários e museólogos, contribuindo para aprofundar o debate científico.

Cremos de facto que a estrutura de inventário dos Museus não deve ser encarada como um mero assento descriptivo da

peça, nos seus dados físicos e históricos, mas deve ser vista como um corpo, necessariamente resumido, mas não menos necessariamente actualizado, da informação disponível sobre a obra, nos seus dados materiais, históricos e artísticos. Para ser um instrumento útil, quer do funcionamento interno do Museu, quer de comunicação com o exterior (entendendo-se aí a multiplicidade de interesses do público, mais ou menos indiferenciado, estudante ou investigador), o inventário deve fornecer sobre a obra o maior número de dados possíveis sobre a sua constituição material (técnica, identificação e constituição do suporte, integridade, restauros, amputações e acrescentamentos, etc.), sobre a sua história (execução, proveniência, coleções, etc.), sobre o essencial da história do pensamento acerca da obra (atribuições, interpretações relevantes, associação a mestres ou oficinas) e sobre as suas relações com outras obras (estudos, réplicas, modelos, variantes, etc.).

Na preparação deste volume tivemos em conta não só os restantes já publicados nesta colecção, com destaque para as *Normas Gerais – Artes Plásticas e Artes Decorativas* (Lisboa, Instituto Português de Museus, 1999) elaboradas por Elsa Garrett Pinho e Inês da Cunha Freitas, mas também uma série de experiências afins levadas a cabo noutras países, perceptíveis, diga-se, mais pela prática, ou pela elaboração de *thesaurus*, do que por uma normativa como tem vindo a ser prática no caso português. Tivemos sobretudo em atenção duas experiências, a do Instituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, de Itália (<http://www.iccd.beniculturali.it/>) e a do J. Paul Getty Institute (<http://www.getty.edu/research/tools/vocabulary>), responsável pelo CDWA (Categories for the Description of Works of Art) elaborado pela Art Information Task Force (AITF) criada naquele Instituto. Nenhuma destas experiências trata especificamente de pintura, pelo que a nossa influência maior quanto à metodologia a aplicar acabou por ser o exemplo da abordagem em catálogos publicados. Aqui as nossas preferências vão claramente para os catálogos da National Gallery de

Londres, sobretudo o modelo seguido por Lorne Campbell em *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings* (London, 1998).

* * *

O programa *Matriz*, desenvolvido para a inventariação do património cultural móvel português, e em particular para os Museus, é um programa generalista, procurando abranger toda a diversidade desse património, o que tem por certo custos na aplicação concreta do desenho da ficha às necessidades específicas de cada área. Nas páginas seguintes procuraremos refletir sobre a adaptação dessa ficha ao caso particular da pintura, de uma forma por vezes mais problematizadora do que normativa, tendo em conta quer a necessidade de clarificação de processos descritivos, analíticos e lexicais inerentes ao trabalho de inventário, quer a necessidade de manter laços de ligação entre essa normativa, tendencialmente mais “filológica”, e a crítica desenvolvida pela história da arte.

O UNIVERSO DA PINTURA: CATEGORIA E SUBCATEGORIA

Segundo o volume de *Normas Gerais*, o termo Pintura define uma Categoria dentro da Supercategoría de “Artes-Plásticas-Artes Decorativas”, permitindo, por sua vez, duas Subcategorias: as da iluminura e a da miniatura. Esta divisão retoma alguma diferenciação do trabalho dos pintores, mas só parcialmente. Apesar do termo “miniador”, designando o iluminador, surgir em Portugal pelo menos desde o século XV e ao longo do século XVI estar autonomizado dos pintores, aparecendo por diversas vezes como referência a uma profissão independente, sabemos como foi usual na pintura dos séculos XV e XVI a situação de artistas pintores e iluminadores ao mesmo tempo, sobretudo no universo flamengo. A iluminura, aliás, ou nos aparece em livro, ou foi artificialmente dele destacada, abrangendo diversas situações que vão desde a página pintada até à decoração da letra, neste caso nem sempre se distinguindo claramente da caligrafia. A sua presença física, na maioria dos Museus, não está enquadrada nas colecções de pintura, mas junto com desenhos ou documentos gráficos, sendo ainda mais presente em bibliotecas onde obedece a uma diferente descrição codicológica. Se considerarmos a iluminura isoladamente, apenas a consideração técnica e material não será suficiente para a distinguiirmos da pintura.

Da mesma forma, a miniatura em si mesma não constitui um género específico de pintura, embora esta arte, realizada sobre os mais variados materiais, do pergaminho ao cobre, do marfim à por-

Pintura de pequeno formato
José de Almeida Furtado
Auto Retrato
Óleo sobre tela
MGV: 2473; P 351
Dim: 38 x 34 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro



celana, tenha tido uma grande fortuna, sobretudo na retratística, desde o século XVII até ao século XIX. Só arbitrariamente no entanto se poderá definir a partir de que dimensões se considera a pintura como miniatura e qual a sua diferença com um quadro pequeno. Assim, e tendo em conta que a dimensão é indicada noutro lugar da ficha, não constituindo em si mesmo um elemento diferenciador da pintura, propomos que a designação miniatura seja utilizada somente para os casos em que a pintura surge associada a uma jóia, ou com claros indícios de ter sido concebida para um uso portátil, devendo manter-se como pintura em todas as outras situações, independentemente da dimensão.



Miniatura
José de Almeida Furtado
Retrato de José Ernesto
Teixeira de Carvalho
Guache sobre marfim
MGV: Inv 2590
Dim: 4,3 x 3,3 cm
Foto: IMC/José Pessoa

IDENTIFICAÇÃO

O sistema *Matriz* comporta duas hipóteses de identificação: a denominação e o título. Quem tenha feito pesquisas num inventário já se deparou com o problema da identificação aparecer sem lógica aparente, num ou noutro campo, conforme o museu ou o inventariante, o que torna por vezes errada a pesquisa. A “titulação” da pintura é tardia e a denominação refere-se mais ao próprio objecto, pelo que, não circunscrevendo nenhuma das designações a totalidade das situações que encontramos, cremos que a melhor forma de satisfazer a pesquisa é a repetição da designação nos dois campos.

Na identificação de pinturas ocorrem situações muito diversificadas. No caso da pintura dos séculos XIX e XX a peça é frequentemente acompanhada de um título de autor, ou de uma ausência de título que é proposta pelo próprio autor através da fórmula consagrada de “S/título”, ou de outras designações genéricas como “Pintura” ou “Composição”, por vezes acrescidas de um número que as insere numa série:

EX: “Composição IV”, “Mitologia I”, etc.

Em tal caso, conhecendo-se o título de autor ele deverá ser sempre respeitado com a respectiva indicação.

EX: Fernando Lanhas,
02-44

EX: Dordio Gomes,
O Rancho da Azeitona



Fernando Lanhas
02-44 (*O Violino*)
Óleo sobre tela
MC/MNAC: (179)2351
Dim: 72,5 x 45 cm
Foto: IMC/José Pessoa

Dordio Gomes
O Rancho da Azeitona
Óleo sobre tela
ME: 523
Dim: 121 x 151 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro



Para a pintura anterior ao século XIX, no entanto, é raro termos um título dado pelo autor. A maior parte da pintura produzida é uma pintura iconográfica, isto é, tem como suporte uma base textual, quer seja religiosa, mitológica, histórica ou literária, à qual se reporta ou que retoma visualmente. Nas categorias académicas da pintura este suporte textual enquadrava a pintura na designação genérica de “Pintura de História”, o mais valorizado dos géneros pictóricos.

Obviamente que a identificação iconográfica deve substituir o título e, segundo propõe o volume de *Normas Gerais*, esta identificação deve ser seguida pela referência (título iconográfico). Para a pintura antiga, no entanto, parece-nos que esta clarificação se torna dispensável, porque o próprio conceito de título, tal como hoje o entendemos, é anacrónico e desajustado para a esmagadora maioria da produção anterior ao século XIX. Por esta mesma razão é discutível a proposta de se considerarem como de “Título Desconhecido” seguido de uma identificação do tema ou assunto entre parêntesis, como “cena de corte”, “cena de caça” ou “cena mitológica” as obras onde não se consiga descortinar o assunto. Mais uma vez, a razão fundamental é a de que o conceito de título é estranho ao universo gerador das obras e identifica-se clara-



Autor não identificado

Alegoria – Triunfo da religião cristã sobre os deuses antigos

Óleo sobre tela

MNAE: 168 Pint

Dim: 62 x 99 cm

Foto: IMC/José Pessoa

mente com o tema ou o assunto. Não se trata do título ser desconhecido ou conhecido mas, quando muito, do tema ter ou não ter sido identificado.

Neste caso, a forma mais correcta é a de tentar identificar o tema com a maior aproximação possível, por exemplo “Cena Bíblica”, “episódio da vida do Santo A. ou B.”, “cena de caça”, “interior”, “cena burlesca”, “alegoria de...” seguido de um esforço de compreensão do sentido da pintura, etc.

Alguns temas são, por seu turno, passíveis de identificação com os grandes géneros pictóricos. Por exemplo a natureza-morta, o retrato, a paisagem ou a pintura de flores, podem ser referidos como temas, mas correspondem também a grandes géneros de pintura. Neste caso, tanto quanto possível, deve precisar-se o tema:

EX: Natureza-morta (cesta com frutos)

Natureza-morta (*vanitas*)

Natureza-morta (taça com uvas)



António Pereda y Salgado
Natureza-morta (*vegetais e aprestos de cozinha*)
Óleo sobre tela
MNAE: 470 Pint
Dim: 75 x 143 cm
Foto: IMC/José Pessoa

A situação da natureza-morta pode não ser inteiramente clara, podendo não ser segura a identificação com um tema religioso, como o *Agnus Dei*. É o que se passa com duas pinturas do Museu de Évora. Uma atribuída a Josefa de Óbidos representa numa cartela decorada com flores um cordeiro, baseado

Josefa de Ayala e Cabrera,
dita Josefa de Óbidos
Agnus Dei
Óleo sobre tela
ME: 1126
Dim: 88 x 116 cm
Foto: IMC/José Pessoa



Baltazar Gomes Figueira
Natureza-morta com cordeiro e peças de caça
Óleo sobre tela
ME: 1125
Dim: 102 x 131 cm
Foto: IMC/José Pessoa



nos modelos de Zurbarán (Museu do Prado), cuja associação com a figuração simbólica do Cordeiro Místico não oferece dúvidas, quer pela centralidade do motivo, quer pela auréola que sacraliza o anho. Já na outra pintura, atribuída sem certezas

ao pai da pintora, Baltazar Gomes Figueira, o mesmo motivo é associado a um conjunto claramente profano, entre peças de caça penduradas, devendo ser considerada a obra uma “natureza morta”.

Em nenhum caso devem ser incluídas nas naturezas-mortas cenas de representação animal, com animais vivos, ainda que sem integração paisagista, como acontece em algumas pintura do Morgado de Setúbal, para referirmos um exemplo corrente e repetido.

No caso dos retratos a forma ideal é, obviamente, a identificação do retratado.

EX: *Retrato de D. Sebastião*



José António Benedito Soares de Faria e Barros, dito Morgado de Setúbal
Galináceos e aprestos de cobre
Óleo sobre tela
ME: 644
Dim: 73 x 100 cm
Foto: IMC/Luís Oliveira

Esta situação pode ser completada quer com a idade do retratado (por vezes referida na própria pintura), quer com a clarificação da situação do retratado.

EX: *Retrato de Filipe II como cavaleiro do Tosão de Ouro*
Retrato de Dona Maria com a banda das Três Ordens Militares
Retrato de D. João de Áustria como Condestável

No caso da identidade do retrato ser desconhecida é sempre possível e desejável fazer-se uma aproximação às suas características. A forma mais simples e primária é a de considerar “retrato de homem”, “retrato de mulher”, “retrato de jovem” etc. Outras formas de aproximação serão, por exemplo, “retrato de religioso da ordem x”, “retrato de bispo”, “retrato de cavaleiro”, “retrato de letrado”, etc. Uma maior aproximação pode



Autor não identificado

Retrato de jovem cavaleiro

com banda de condestável

Óleo sobre madeira

MNAH: 1230 Pint

Dim: 47 x 34 cm

Foto: IMC/Luís Pavão

ser dada pela legibilidade de alguns símbolos que acompanhem o retrato: por exemplo “retrato de cavaleiro da Ordem de Cristo”; “retrato de um nobre da família Cogominho” (identificado pelo brasão); retrato de pintor, etc.

Neste último caso temos de considerar a hipótese de se tratar de um auto-retrato, o que, no caso do pintor não ter iconografia conhecida se torna bastante difícil. No entanto certas poses marcadas pela frontalidade do olhar em relação ao espectador permitem alguma certeza nesta definição, que constitui uma tipologia própria dentro do tema retrato.

Para além da identificação dos retratados o mais complicado de articular numa ficha é a situação em que o retratado se faz retratar na pele de outro personagem, isto é, quando existe uma representação associada à primeira representação. Por exemplo existe no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAH) um retrato do Infante D. Luís e outro do Infante D. Duarte, em que ambos se fazem retratar respectivamente como S. Luís rei de França e Eduardo, o Confessor, de Inglaterra.

Mais complicado é discernirmos a identidade dentro de um grupo de pinturas que esteve muito em voga na Holanda no século XVII, em que os casais ou pares amorosos se faziam representar na pele de personagens da mitologia clássica, da História Antiga, ou do Velho Testamento. Um último caso, muito vulgar, é o da personagem que encarna uma outra, de recorte histórico ou literário, mas onde essa recriação é, em si mesma, um aspecto essencial da imagem criada, como por exemplo os retratos de actores teatrais na pele de determinada personagem. O retrato do actor Francisco de Andrade como Don Giovanni, pelo pintor Max Slevogt, é um bom exemplo.

A relação entre o teatro e a pintura foi muito forte, sobretudo a partir do século XVII. O método de aprendizagem no atelier de Rembrandt, por exemplo, incluía mascaradas e encenações dramatizadas que eram executadas por parte do atelier e desenhadas pela outra parte, corrigindo o mestre tanto uns, no que tocava à expressão, como outros, no desenho.

Em qualquer destes casos deve considerar-se a obra como um retrato, seguido da especificação da condição assumida pelo retratado. Ao contrário, surgem por vezes casos em que a identidade do modelo é conhecida ou foi identificada sem que se trate de uma situação de retrato, isto é, sem que seja relevante.



Columbano Bordalo Pinheiro
Rapaz com traje de fantasia
MC/MNAC: 1282
Óleo sobre tela
Dim: 80 x 54 cm
Foto: IMC/José Pessoa

vante a sua situação de retratado para a compreensão simbólica da imagem. Na pintura do século XX muitos artistas trabalharam com modelos profissionais cujas identidades se conhecem, mas esse facto não torna a obra um “retrato”, a menos que ela claramente se centre na representação do rosto do modelo. Como regra, dever-se-á referir a peça pela imagem que ela representa, independentemente da identidade do modelo, que poderá ser apresentada no historial da obra.

	Tipo de representação
RETRATO IDENTIFICADO	Idade
	Representação associada
	Precisão do género, tipo, sexo ou idade (global)
RETRATO NÃO IDENTIFICADO	Precisão decorrente dos atributos, vestuário ou heráldica
	Representação associada
	Identificado
AUTO-RETRATO	Não identificado
	Representação associada
	Casal ou família, identificado ou não
RETRATO COLECTIVO	Grupo (corporação, irmandade, etc.), identificada ou não
	Representação associada



Exemplo de não retrato:
João Baptista Pachini
Santa Joana Princesa com o Menino Jesus
MA: 106/A
Dim: 58,5 x 43 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro

Em nenhum caso devem ser considerados enquanto retratos as imagens construídas por uma iconografia sem relação directa com o retratado, como sejam as representações de santos, de heróis clássicos ou de figuras históricas para as quais não exista uma base iconográfica.

No caso das paisagens, estas devem ser identificadas tanto quanto possível. Por exemplo, *Paisagem da Bretanha*, ou *Paisagem do Minho*, o que, muitas vezes coincide com o título dado pelo próprio autor, nomeadamente na pintura dos séculos XIX e XX.

De qualquer forma, deve sempre procurar-se uma designação que identifique o tipo de imagem:

- EX: Paisagem no gelo
Paisagem montanhosa
Paisagem urbana
Paisagem marinha
Paisagem (enseada com figuras)



Hendrick Avercamp
Paisagem no gelo com figuras
Óleo sobre madeira
ME: 1535
Dim: 87 x 121 cm
Foto: IMC/José Pessoa



Jean Pillement
Paisagem nocturna com figuras
Pastel sobre tela
MNAE: 2043
Dim: 66 x 94 cm
Foto: IMC/José Pessoa



Columbano Bordalo Pinheiro
Natureza-morta com figura
MC/MNAC: 628
Óleo sobre madeira
Dim: 26 x 21 cm
Foto: IMC/José Pessoa

A vantagem na repetição do termo “paisagem” está na facilidade de pesquisa, nomeadamente usando a pesquisa por palavra que o *Matriz* permite.

Acontece também a associação de vários géneros:

EX: *Natureza-morta com paisagem*
Nossa Senhora com Menino entre
uma grinalda de flores

Por vezes pode tornar-se difícil saber até que ponto devemos entender o objecto da pintura como paisagem, ou quando se torna mais relevante a presença humana e a acção nela representada, o que se medirá não só pela autonomia da paisagem, como pela inexistência de discurso narrativo e ainda pela própria economia relativa entre fundo e figura.



Aurélia de Sousa
À sombra
Óleo sobre tela
MAB: 7
Dim: 46,5 x 65,5
Foto: IMC/Carlos Monteiro

Algumas designações podem coincidir com tipos mais ou menos codificados, ou sub-géneros de pintura. Estão neste caso as composições de teor alegórico que refletem sobre a vaidade do mundo ou a precariedade da vida humana, a que se dá o nome latino de *Memento mori* ou *Cogito-mori* e que incluem uma figura humana, normalmente em pose melancólica, junto a uma natureza-mortा, de tipo *vanitas*, que inclui quase sempre caveiras, livros, obras de arte ou instrumentos de música, que ilustram a precariedade das acções humanas quando confrontadas com a inexorável passagem do tempo e a chegada da morte.



Autor não identificado
Natureza-morta (Vanitas)
Óleo sobre tela
MNAE: 1629 Pint
Dim: 50 x 66 cm
Foto: IMC/José Pessoa



Monogramista JHB
Tromp l'oeil, composição com instrumentos musicais
Óleo sobre tela
ME: 1002
Dim: 78,5 x 55 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro



Aurélia de Sousa

No Atelier

Óleo sobre tela

MC/MNAC: 279

Dim: 55 x 48 cm

Foto: IMC/José Pessoa

A pintura do século XVII diversificou e categorizou imenso os géneros da pintura e surgem temas-tipo como os ambientes de taberna, a pintura de animais, as imagens da maternidade, a leitura de cartas, as representações de jogos, etc., que são por vezes reunidas sobre a designação genérica de “pintura de género” ou “bambochatas”, em homenagem a Bambocci, que popularizou estes temas. A um nível mais erudito as representações de ateliers, ou de galerias de colecionadores, notabilizaram alguns pintores, como Teniers, e surgem por vezes integradas em representações históricas, como o tema do atelier de Apeles. Também aqui, a forma mais segura de abordar a designação da pintura é a descrição abreviada do seu conteúdo, a menos que tenham sido feitos estudos iconográficos profundos



Peter Bout
Interior de Taberna
Óleo sobre madeira
MNAE: 539 Pint
Dim : 36,5 x 34,5
Foto: IMC/Carlos Monteiro

sobre a obra que identifiquem o seu tema sem margem para dúvidas, ou que esse tema seja conhecido documentalmente por contratos ou inventários antigos que ofereçam uma relativa segurança na sua identificação.

Uma última situação, embora rara, é o que Stoichita² designa como “imagem desdobrada”, situação em que o tema principal, mais importante do ponto de vista iconográfico e de identificação da pintura, aparece secundarizado por outro tema acessório mas que na economia visual do quadro detém a maioria do espaço ou a sua parte mais destacada. O caso mais conhecido deste tipo de pintura é *Las Hirlanderas* de Velazquez, mas a primeira obra do género foi pintada por Peter Aersten em meados do século XVI, onde uma natureza morta “esconde” no último plano a cena de *Cristo em Casa de Marta* que lhe dá sentido. O único exemplo em colecções públicas portuguesas parece-nos ser o *Cristo em Casa de Marta* do MNAA (Pieter de Bloot – 1472 Pint).

Pieter de Bloot
Cristo em Casa de Marta
Óleo sobre madeira
MNAA: 1472 Pint
Dim: 44 x 63 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro



² Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, 1993.

OUTRAS DENOMINAÇÕES

Ainda no domínio da identificação da peça, surge-nos a possibilidade do preenchimento deste campo para indicar quer algumas denominações tradicionais, quer outras não aceites pela instituição mas que circulam associadas à peça com relativa assiduidade.

EX:	<i>S. Sebastião</i> (atribuído a Nuno Gonçalves)
	de facto S. Vicente, erro de identificação;
	<i>Virgem das Cerejas</i> (do círculo de Pieter Cook van Aelst),
	designação tradicional de um painel representando a Virgem e o Menino, do Museu de Évora.

ELEMENTO DE UM CONJUNTO

Para a classificação de uma peça como elemento de um conjunto temos de ter em conta situações muito diversificadas. O volume de *Normas Gerais* classifica como conjunto “todas as obras formadas por mais do que um elemento que, embora possam coexistir autonomamente, só quando agrupados permitem uma leitura estética, formal ou funcional da peça”. Um dos exemplos apresentados refere-se concretamente à pintura – o retábulo –, mas poderíamos englobar outros casos, como dipticos*, trípticos* e polípticos*, tectos e programas iconográficos compostos de várias peças e entretanto desmembrados, ou frescos destacados em painéis isolados que tenham originalmente pertencido ao mesmo revestimento parietal.

Ora, se é bem verdade que a compreensão de uma pintura isolada ganha em ser conhecida a situação de conjunto em que se encontrava, não é menos verdade que uma grande parte da pintura antiga subsistente não se encontra reunida nos seus

* vd. Glossário.

conjuntos originais, sem que, por isso, cada um dos painéis deixe de permitir uma leitura estética e iconográfica autónoma.

Em muitos casos, aliás, o problema da reconstituição de retábulos permanece em aberto, sendo mesmo um dos pontos em que é mais vulgar o debate na História da Pintura. Exemplo dos mais claros e conhecidos na pintura portuguesa é o dos célebres *Painéis de S. Vicente*, do Museu Nacional de Arte Antiga. Hoje os painéis encontram-se dispostos num políptico composto de seis tábuas, com as duas centrais de maiores dimensões. No entanto foram já apresentados em dois trípticos, e estiveram também separados com os dois painéis centrais unidos e os quatro restantes formando dois pares. Já foi considerada a hipótese também de, originalmente, terem feito parte de um conjunto maior, a que pertenceriam seis outras tábuas do mesmo Museu (os quatro santos – António, Teotónio, Pedro e Paulo –, S. Vicente atado à coluna e S. Vicente na Cruz em Aspa). Uma dessas tábuas está aliás incompleta e é provável que a parte que falta se encontre numa colecção particular.

Outro exemplo: é muito provável que a tábua *Assunção da Virgem*, do Museu Nacional de Machado de Castro, dada à oficina do Mestre do Sardoal, tenha sido o painel central de um retábulo, que incluiria um *S. Bartolomeu*, do mesmo Museu, um *São Vicente*, do Museu de Beja, duas tábuas de predela do Museu Carlos Machado, uma pintura representando *Dois Santos Bispos* do Museu de Évora, e ainda uma outra pintura em paradeiro desconhecido. Mesmo aceitando que estas obras faziam parte do mesmo conjunto, é óbvio que não cabe a nenhuma destas instituições realizar uma ficha colectiva do retábulo assim disperso à guarda de diferentes Museus, cabendo sim fazer referência a esta situação no campo **Historial**, no qual, entre outros pontos do percurso da peça se podem referenciar as obras relacionadas.

No caso da pintura italiana, mais do que em nenhuma outra, são vulgares os casos de retábulos que se encontram

completamente dispersos por vários países, instituições e colecções particulares. O caso do *Santo Agostinho* de Piero de la Francesca, do Museu Nacional de Arte Antiga, ou do pequeno painel de predela de Rafael, do mesmo Museu, são apenas dois exemplos próximos de nós, de situações de retábulos cujos elementos sofreram uma enorme dispersão.

O retábulo da Madre de Deus, de Quentin Metsys, em que o grosso do retábulo permanece no MNAA, mas uma peça se encontra numa coleção americana e outra no Rio de Janeiro, pode fornecer-nos um exemplo contrário. De qualquer modo, tratam-se sempre de conjuntos que a história mais ou menos recente separou e que só em exposições temporárias, ou virtualmente, voltarão a ter unidade. Mas uma unidade sempre relativa, dado que na sua origem o retábulo não era apenas composto por pintura. Incluía a talha, que por vezes continha elementos iconográficos, heráldicos ou simbólicos importantes para a compreensão da obra. Muitas vezes incluía escultura, que mesmo estando no mesmo Museu se integra frequentemente em coleções distintas e é exposta em locais e contextos diversos. E, sobretudo, inseria-se numa arquitectura, no seio de uma capela, por exemplo, onde formava um todo, só legível na sua totalidade *in situ*, no espaço e no ambiente para que foi criado. A sua reconstituição, fora do plano de estudo, não é pois mais do que uma utopia, uma projecção histórica, cuja realidade se esgota na capacidade apelativa e evocadora do discurso historiográfico, escrito no ensaio ou ensaiado na cenografia expositiva.

Acresce ainda que, mesmo no caso de pinturas de retábulos dispersos, ou desmembrados permanecendo ou não numa só coleção, nem sempre é possível reconstituir-lhos. Essa reconstituição faz-se tendo em conta, na soma ou nas parcelas, vários dados. Em primeiro lugar, se possuímos documentação escrita ou visual que nos possibilite essa reconstituição. Dentro da documentação visual encontramos gravuras, pinturas ou, em casos mais recentes, fotografias que reconstituam os retábulos; dentro da documentação escrita podemos ter descrições, contratos ori-

ginais, ou, mais comumente, termos de entrada ou processos de extinção dos conventos ou instituições religiosas de onde as obras teriam provindo. A estas duas situações pode reunir-se, ou substituir-se na falta delas, uma associação feita pela conjugação de factores estilísticos, iconográficos e de dimensões das pinturas subsistentes que possam constituir, ao menos, um todo plausível. E apenas isso. A realidade fornece-nos alguns exemplos que nos convidam à máxima prudência. Tomemos por exemplo o caso de um retábulo ainda íntegro, o da Igreja da Luz de Carnide. O conjunto foi pintado por Francisco Venegas, que assinou uma das tábuas, e por Diogo Teixeira, que deixou outras sem assinar. Se imaginarmos para este retábulo um destino idêntico ao de tantos outros que permanecem nas colecções dos Museus provenientes de conventos extintos, parece evidente que ninguém, na falta de um documento visual claro, reconstituiria o conjunto, mesmo que permanecessem todas as pinturas, por considerar que estas careceriam de unidade estilística. Outros factores, como a perda das características originais de parte das pinturas, nomeadamente por amputações ocorridas durante restauros, ou a dispersão dos conjuntos, baralham frequentemente as hipóteses de reconstituição das unidades originais dos retábulos.

Após estas considerações, será bom sistematizarmos as situações mais recorrentes. A primeira situação, que poderíamos considerar ideal, é a do retábulo permanecer *in situ*, no local para que foi criado, o que dificilmente acontece na inventariação em Museus, mas não é invulgar na inventariação de igrejas. Mesmo assim teremos de considerar, com razões estilísticas, a unidade do retábulo. Quer a extinção das Ordens Religiosas no século XIX, quer os restauros historicistas da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais durante boa parte do século XX, quer ainda as obras levadas a cabo por particulares com peças adquiridas no mercado antiquário, levaram a muitas transferências de pinturas (e de outro património artístico), criando “*in loco*” situações que não correspondem à história dos locais onde as obras se encontram presentemente.

A segunda situação, a que chamaríamos óptima, é a de estarmos na posse de um conjunto do qual há a certeza documental, ou a forte plausibilidade crítica, de estar intacto, pelo menos no que se refere à pintura, e permanecer na mesma instituição.

Nestes dois casos, dever-se-ia seguir a proposta das *Normas Gerais* de criação de uma ficha de conjunto ou global, seguida das necessárias fichas individuais.

Em todos os outros casos, porém, é demasiado arriscado estabelecer-se uma ficha global, por muito que esta situação nos fosse vantajosa em termos de preenchimento dos campos relativos ao *Historial* e *Bibliografia* da peça. Nada impede, todavia, que se estabeleçam, neste mesmo historial remissas para outras peças e, em qualquer dos casos, deve considerar-se a peça como elemento de um conjunto indicando os números de inventário, ou a localização das peças que a esta se associam.

Dentro destes casos estão as seguintes situações:

- Conjunto de pinturas comprovadamente pertencentes ao mesmo retábulo, ou conjunto (por exemplo: tecto, espaldar de arcaz, decoração parietal), sem que haja a certeza de se tratar do conjunto completo, ou quando se sabe não estarmos na posse dos elementos totais do conjunto original;
- Conjunto de pinturas que se supõe completo em relação ao conjunto original, mas que em parte se encontra disperso por várias instituições ou colecções.
- Painel fragmentado sem que a sua reconstituição se possa fazer dentro de peças da mesma instituição;
- Conjunto cuja reconstituição seja apenas plausível por dados estilísticos, iconográficos ou de dimensões, mas sem base documental;
- Frescos destacados de um mesmo conjunto original, mas que no entanto não reconstituam totalmente esse mesmo conjunto.



Fresco destacado:
Autor não identificado
Cristo Pantocrator
MAS: PD 5
Dim: 172 x 67,5 cm
Foto: IMC/José Pessoa

Gregório Lopes
Santo António com o Menino Jesus com uma caveira no verso
Óleo sobre madeira
MNAE: 1066 Pint
Dim: 34 x 29 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro

Em todos estes casos devem indicar-se as peças relacionadas como elementos de um conjunto, mas não proceder-se à elaboração de uma ficha global.

Tal como se indica no volume de *Normas Gerais*, “partes constitutivas de um todo que não possam funcionar autonomamente, não serão consideradas elementos de um conjunto”. No caso da pintura isto aplica-se essencialmente a peças pintadas de ambos os lados, como acontece em algumas tábuas e, muito frequentemente nas miniaturas sobre cobre, marfim ou outras superfície:

EX: *Santo António com o Menino Jesus tendo no reverso uma caveira*, do MNAE

ou

Nossa Senhora de Belém com Frades Jerónimos, tendo no reverso Nossa Senhora de Belém com a Família Real Portuguesa, atribuído a Francisco de Holanda,
do mesmo Museu



Mas também deve aplicar-se a objectos com duas telas integradas formando verso e reverso como sucede, por exemplo, nas bandeiras processionais de confrarias religiosas.

DESCRÍÇÃO

A descrição é uma parte essencial de qualquer ficha de inventário, e também, por certo, uma das que mais resiste a uma fórmula orientadora sintetizada que permita uma aplicação fácil. A descrição traduz um olhar sobre a peça, que é também, em grande medida, um esforço de compreensão e de análise da obra de arte. Além do mais, a tradução para a escrita da pluralidade e da capacidade evocativa do registo visual é, em boa medida, mais do que uma dificuldade uma impossibilidade. Tão grande que a poética clássica definia um género próprio só para este tipo de descrições – a *Ekfrasis*. E boa parte da teoria da arte durante toda a Idade Moderna ocupou-se essencialmente das possibilidades de relações e da supremacia relativa entre pintura e palavra, escalpelizando e debatendo até à exaustão o princípio horaciano do *ut pictura poesis* – a pintura é como a poesia.

A forma clássica da descrição é definida por Quintiliano (*Institutio Oratoria*, IV, 2) como consistindo no efeito de dar a ver aos ouvintes a cena que lhes é contada, isto é, fazer crer a quem ouve (ou lê) aquilo que é descrito. Nos primórdios da história da arte, a precisão e sobretudo o efeito evocativo da descrição foram centrais na abordagem da obra de arte. Em Winckelmann, por exemplo, não se trata apenas de dar a conhecer, mas essencialmente em provocar no leitor uma empatia semelhante à causada pela própria obra, de transmitir o “belo”, a sensação, como algo distinto da pura erudição do conhecimento³. Mesmo para contemporâneos do erudito alemão, a sua crença na possibilidade de transmissão pela palavra do efeito da obra de arte não apareceu evidente. Karl Philipp Moritz criticou não só as suas descrições, como a possibilidade de facto de qualquer

³ J. J. Winckelmann, «Sur la faculté de sentir le beau dans l'art et sur son enseignement (1763)», in *De la Description*, ed. d'Élisabeth Décultot, Paris, Macula, 2006, pp. 67-108.

descrição da obra de arte: “os contornos unem, as palavras não podem senão separar, nas curvas delicadas do contorno elas operam golpes tão profundos que aquele não pode suportar”. De facto, bastará a evidência da confrontação da descrição do mais simples objecto afastado de qualquer referente visual, para entendermos como, as palavras, por si só, se apartam da forma descrita para se traduziram noutra coisa, consoante os referentes visuais e culturais do leitor ou ouvinte. A descrição não tem apenas um sentido de referência do objecto visual, mas ao mesmo tempo um sentido retórico, na medida em que selecciona do objecto os elementos que “dá a ver” e cria entre eles um conjunto de relações que pertencem mais ao domínio crítico, do que à própria obra. Num certo sentido, pode dizer-se com Jacqueline Lichtenstein que o discurso crítico se alimenta exactamente dessa ausência da obra para produzir um texto cujo sentido ganha rapidamente autonomia em relação à própria obra referente⁴. Mesmo no caso de Winckelmann, apesar da sua intenção de criar belas descrições evocativas das obras, o resultado da sua acção não foi o da construção de um equivalente verbal das esculturas da Antiguidade mas, pelo contrário, o crescimento da importância do discurso histórico e crítico como substituto da emoção estética, facto que não é de pouca monta na reflexão sobre o sentido do discurso nos museus de arte⁵. Talvez nenhum documento seja tão expressivo sobre a incomunicabilidade do sentimento estético pelas palavras, como o diário do pintor Sir Joshua Reynolds na sua viagem pela Flandres e Holanda, falando do “estéril entretenimento” que se revelava tentar descrever o que lhe tinha dado tanto gosto de observar, como as paisagens de Cuyp ou os interiores de Ter

⁴ Jacqueline Lichtenstein, «La description de tableaux: énoncé de quelques problèmes» in *La Description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Roma, Académie de France à Rome, 2004, pp. 295-302.

⁵ Cf. Roland Recht, «La fiction d'une 'Histoire de l'art visible'», in *Histoire de L'art et Musées*, Paris, École du Louvre, 2006, pp. 193-201.

Borch, acabando por concluir que como a pintura holandesa se destinava aos olhos “não é de estranhar, pois, que o que foi concebido exclusivamente para a gratificação de um sentido, faça mau papel quando se aplica a outro”⁶.

Finalmente gostaríamos de aclarar dois pontos essenciais sobre a descrição. Como já vimos, não é possível a reconstituição de uma obra, mesmo a mais simples das obras de arte, pela sua descrição, o que nos coloca ou na autonomia do discurso crítico em relação ao referente ou, pelo contrário, na necessidade da sua presença ou reprodução, funcionando a descrição como uma explicação da obra. A descrição visual é seleccionada pelo observador/crítico, mas é ela mesma selectiva, na medida em que não abrange a totalidade do recurso visual e da emoção estética, pois verbalizamos o pensamento por palavras e conceitos e não por imagens. Quando descrevemos uma obra de arte, utilizando, como demonstrou Baxandall, palavras de causa, comparação e efeito, utilizamos um conjunto de conceitos que fazem parte não apenas da experiência de visualização e descrição da obra em causa, mas de todo o passado crítico e da nossa memória visual. Isto é, a descrição de pinturas resulta sempre no que este autor chamou “representações sobre ter visto pinturas”. Mais do que acreditar que uma descrição pode corresponder ao acto de ver um quadro, é preferível entender, como Baxandall, que “seguramente o que ocorre à medida que lemos é que a partir da nossa memória, da nossa experiência da natureza e dos quadros construímos algo – é difícil dizer exactamente o quê – nas nossas mentes, e que este algo nos estimula a produzir uma sensação similar à de ter visto um quadro congruente com a descrição”⁷.

⁶ Veja-se, a este propósito, a introdução de Svetlana Alpers a *The Art of Describing*, Chicago, 1983.

⁷ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, 1985, p. 19.

Neste contexto, como encarar uma Descrição numa ficha de inventário que procura essencialmente síntese e objectividade? Se começámos por dizer que se tratava de um dos campos mais difíceis de preencher foi essencialmente porque é um dos campos onde esses critérios são mais difíceis de observar, não sendo fácil retirarmo-nos do nosso pessoal e fundamental papel de espectador, com a sua história própria. Daí que não haja para a “descrição” normas ou receitas, para além de alguns conselhos para minorar a vacuidade da apresentação da obra e evitar alguns erros de linguagem, pois grande parte da eficácia do campo está na utilização precisa do valor semântico próprio das palavras utilizadas no contexto da análise artística.

Em primeiro lugar deve considerar-se que a descrição pode ajudar na compreensão da visualização da peça e nunca substituir-se a ela, tanto mais que a ficha deve sempre ir acompanhada da respectiva imagem.

Como princípios básicos podemos considerar que:

- Deve-se descrever do geral para o particular;
- Deve-se tratar da descrição dos elementos essenciais ou cena principal antes das cenas secundárias;
- Deve-se proceder à compreensão dos vários planos em que a pintura se articula e partir da figura para o fundo;
- Deve-se seguir um esquema narrativo, dentro de cada plano, que corresponda ao normal olhar ocidental da esquerda para a direita;
- Deve-se indicar cuidadosamente os elementos iconográficos começando pelos da cena principal e avançando para os das cenas secundárias;
- Nas pinturas cuja composição inclua vários espaços, ou grupos, por exemplo nos interiores, deve isolar-se sempre a descrição de cada um deles;
- É correcto realçar a relação iconográfica ou visual entre as várias cenas ou grupos;

- É incorrecto pretender apresentar a organização do quadro realçando as supostas linhas de fuga, de força, ou a geometria que se supõe subjacente à pintura.
Não é demais relembrar que não existe nenhuma descrição de pintura anterior ao final do século XVIII em que se incorporem referências à geometria da composição;
- É correcto referenciar as fontes gravadas ou pintadas, ou estabelecer comparações totais ou parciais com outras obras do pintor ou alheias que possam ter servido de base à execução da obra;
- É incorrecto incorrer num vocabulário valorativo laudatório ou depreciativo, parcial ou total da pintura;
- Podem e devem ser referidos elementos técnicos que permitam a caracterização da aplicação da matéria ou da construção física da pintura, nomeadamente no que toca ao desenho de contorno das figuras



Francesco Bartolozzi
Perseu libertando Andrómeda
Tinta da china s/ papel
MNAE: 2459 des
Dim: 19,6 x 16 cm
Foto: IMC/José Pessoa

Autor não identificado
Perseu libertando Andrómeda
Óleo sobre madeira
MNAE: 531 Pint
Dim: 49,5 x 36,5 cm
Foto: IMC/José Pessoa

(se é marcado ou esbatido), à pincelada (se é larga e visível ou pouco notória), à maneira larga ou pormenorizada com que são tratados pormenores como o arvoredo,
a paisagem, as arquitecturas, etc., aos empastamentos ou fraca densidade matérica na aplicação da camada cromática;

- Podem referir-se predominâncias tonais, mas a descrição das cores deve ser sintética e o mais possível objectiva, sem que se caia numa indefinição de termos;
- É incorrecto utilizar-se uma linguagem vaga, poética ou metafórica na descrição.

As marcas mais frequentes nas pinturas referem-se:

- à autoria – marca de autor ou de atelier;
- à ensamblagem – marca de carpinteiro ou marcas de junção ou corte das tábuas;
- à posse – marca do museu ou do coleccionador actual ou passado;
- à comercialização – marca do centro de fabrico, marcas alfandegárias de exportação ou importação, ou de centros de venda, galerias ou leiloeiras.

Não devem no entanto ser consideradas como marcas certas repetições de motivos ou de pormenores por vezes utilizados pelos pintores, ou atribuídos como tal pela historiografia, como por exemplo a presença de uma joaninha, que se considerou durante algum tempo caracterizar a oficina de Gregório Lopes.

LEGENDA / INSCRIÇÃO

A maioria das inscrições que nos aparecem na pintura antiga tem por finalidade aclarar o sentido da obra, fornecendo elementos identificadores da imagem, seja ela a identidade do retratado, ou a definição do texto literário em que a imagem se fundou: por exemplo um versículo bíblico, ou a indicação de determinados versos de um poema clássico ou, ainda, um passo da vida de um santo ou de um herói. Por vezes, na pintura de género, na natureza-morta, ou num emblema, a **Inscrição** pode referir-se a um provérbio ou a um dístico moral.

Além da transcrição da **Inscrição**, deve tentar-se a identificação da fonte literária que lhe deu origem.



Pedro Orrente
Abraão manda Eliezer
procurar esposa para Isaac
Óleo sobre tela
MNAE: 1788 Pint
Dim: 113,5 x 165,5 cm
Foto: IMC/José Pessoa

A reprodução da Inscrição deve seguir o mais fielmente possível o original, mantendo a grafia, a pontuação e a situação de maiúsculas, minúsculas, itálicos, negritos e sublinhados. As lacunas devem inscrever-se entre parêntesis rectos, completando-se com as letras em falta, no caso do texto ser reconstituível, ou então sendo cada letra em falta indicada por um ponto, ou pela palavra “lacuna”, quando não existem caracteres em falta.

for definível o número de caracteres em falta.

Não deve ser considerada inscrição a Assinatura, ainda que acompanhada da titulação, ou de outra qualquer indicação respeitante ao autor, pois existe um campo próprio para ela.

Também não devem ser consideradas inscrições palavras ou elementos escritos que façam parte da figuração da própria pintura, como por exemplo inscrições em edifícios e adereços que façam parte desses mesmo objectos. Se uma pintura representa um arco de triunfo e reproduz a inscrição que contém, essa inscrição é do objecto figurado e não da pintura. Da mesma forma, quando certas obras abstractas utilizam palavras, fragmentos de texto ou letras, estas não devem ser consideradas como *Inscrição*.

Ex voto a Santa Joana Princesa
Óleo sobre madeira
MA: 195/A
Dim: 30 x 53,5 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro



Este campo é essencial para a caracterização da obra na ficha de inventário. Quer dentro de um museu ou coleção, quer na actividade do historiador da arte, a classificação dos elementos ligados à produção da obra é a base ou o ponto de partida de toda a experiência de conhecimento e de interrogação posteriores. Basicamente, inserir a obra num contexto de produção significa responder às perguntas elementares sobre o seu conhecimento: quem fez?, quando foi feita?, onde foi feita? As respostas a estas perguntas vão permitir colocar a obra numa teia de relações que aumenta as possibilidades da sua leitura e que a torna um elemento significante na cadeia de informações de que dispomos para a história da pintura, num determinado local e tempo, bem como compreender os seus antecedentes e medir as suas consequências.

Contudo, é essencialmente sobre esta parte que a formação específica na área de inventariação é mais necessária, quer quando o inventariante se depara com obras que não foram ainda estudadas, quer quando tem de optar por respeitar ou não as propostas de estudos anteriores, que podem ser aliás contraditórias entre si.

O problema da autoria é sempre um dos mais complexos na história da pintura e põe-se com particular acuidade no caso português pelas incertezas que pairam ainda sobre grandes períodos e obras essenciais na história da nossa pintura. Muitos métodos de trabalho colectivo na produção de obras antes do período contemporâneo, como as parcerias, isto é, a associação entre mestres e oficinas para responder a uma dada empreitada, ou a prática de atelier, com a sua teia de oficiais e aprendizes e os seus métodos de trabalho mais ou menos abertos à intervenção colectiva, não ajudam a simplificar a questão.

Além do mais, tratando-se de obras que, na maioria dos casos, não estão assinadas nem documentadas, a autoria for-

nece sempre um espaço de discussão que por vezes nos aparece como estéril. Em face disto, ainda recentemente era comum verificar-se uma resistência muito grande nos museus, sobretudo nos portugueses, em propor ou aceitar autorias, a menos que estivessem completamente seguras. Mesmo assim, parece evidente que, com todos os erros de percurso, a proposta autoral se tem revelado muito mais esclarecedora do quadro da pintura nacional do que o mutismo cauteloso abusando da designação de “mestre desconhecido”.

A crítica tem produzido para este efeito um vocabulário que, se respeitado e criteriosamente observado, pode fornecer um certo grau de aproximação à autoria da obra que é importante na sua caracterização, mesmo que não haja um grau de certeza total. Um termo como “oficina de”, por exemplo, não traduz necessariamente uma entidade colectiva, mas antes um grau de aproximação a um autor. Por outro lado, o termo “escola”, pelas confusões que traduz com a caracterização geográfica normal na sua aplicação, nunca deve ser usado na definição de autoria. É completamente errado por exemplo o termo “escola do Mestre do Sardoal”.

Outro caso importante a considerar é o do nome de convenção. A autoria de muitas pinturas antigas é dada não pelo nome do autor, que é desconhecido, mas pelo seu nome de convenção. À volta desse nome reúne-se um conjunto de obras que se consideram terem saído do mesmo atelier ou autor, e que podem, a todo o momento, em face da descoberta de um nome associável a uma delas, transitar em bloco para essa autoria. Por exemplo, há pouco tempo foi possível associar todo o conjunto de obras descrito sob o nome de convenção de Mestre de S. Quintino, com o pintor Diogo de Contreiras. Tratando-se de um nome convencional, este funciona exactamente como um autor preciso.

Na terminologia approximativa as regras que propomos são as seguintes:

Autor

Considera-se autor, ou autores, os elementos decisivos intervenientes na construção da obra, quer sejam personalidades físicas concretas, quer sejam nomes convencionais

O Autor deve ser referido e assinalado sem mais quando:

- a obra está assinada e não existem dúvidas sobre a autenticidade da assinatura;
- a autoria da obra está assinalada por peritagens (certificações) ou descrições contemporâneas;
- a obra encontra-se documentada;
- a obra encontra-se atribuída com consenso da crítica.

O nome do autor deve ser seguido da indicação entre parêntesis de (atribuído a), quando muito provavelmente a obra é desse artista sem que haja consenso na crítica.

O termo “oficina de ...” (e nunca “escola de...”) deve descrever uma obra executada directamente na oficina, contemporaneamente ao artista. Isto é, aquelas obras onde se destaque a influência dominante de um mestre mas que envolva nitidamente um trabalho colectivo de feitura.

Em todas as outras situações deve preferir-se a designação de “Mestre desconhecido”, embora se possa acrescentar a esta designação elementos que restrinjam este universo pela sua ligação ou proximidade à obra de um autor concreto:

Mestre desconhecido (círculo de X)

Indica uma obra efectuada na esfera ou sob a influência do artista referido mas por um mestre não identificado;

Mestre desconhecido (seguidor de X)

Indica uma obra no estilo do artista referido, mas executada num período imediatamente posterior à sua actividade;

Mestre desconhecido (à maneira de X)

Indica uma cópia tardia do original do pintor referido.

Relativamente à autoria, o campo Justificação/Atribuição deve ser sempre preenchido, indicando-se no, caso da atribuição, quem a formula e, no caso da comparação estilística, a obra ou obras em que a atribuição ou a aproximação se baseia.

ESCOLA / ESTILO / MOVIMENTO

Tratando-se de inventariação da pintura esta simples designação coloca-nos mais uma vez no cerne de um aceso debate, mais ou menos irresolúvel, ou, pelo menos, com implicações que extravasam a discussão passível de realizar-se no âmbito de uma ficha de inventário. A noção de escola tem, em pintura, um âmbito geográfico. No século passado era comum, sobretudo nos leilões, utilizar-se o chamado sistema das “três escolas”, englobando a Francesa, a Italiana e a Flamenga, compreendendo esta última os artistas flamengos, holandeses e alemães, mas, geralmente, a noção de escola identifica-se com um país, região, ou cidade, quando esta corresponde a um centro produtor de arte que, em algum momento da história da pintura, dispôs de um conjunto importante de pintores com características de afinidade entre si e, evidentemente, distintivas de outras escolas. Veneza, Antuérpia, Bruges ou Colmar, são exemplos internacionalmente conhecidos de cidades que devido à sua importância como centros artísticos são normalmente identificadas como escolas. Por vezes uma cidade não mantém durante muito tempo essa actividade, que decorre apenas da presença de uma oficina particularmente activa e que se torna modelo ou influência de outras, como é o caso de Viseu, durante o período de actividade e influência de Vasco Fernandes, ou de uma empreitada decorativa importante que reúne vários artistas cujo estilo acaba por homogeneizar num conjunto de múltiplas influências que provocam nas obras aí produzidas um certo “ar de família”. O exemplo mais acabado na história da pintura é o das decorações de Fontainebleau, patrocinadas por Francisco I, onde um conjunto de artistas, maioritariamente italianos, promovem um ciclo de obras que acaba por ter influência determinante na arte francesa do

século XVI. Em Portugal, talvez mais na escultura do que na pintura, mas ainda assim notória aqui numa mais pequena escala, a construção do convento/palácio de Mafra e a sua decoração traduziu-se num fenómeno semelhante.

Esta parte da ficha do *Matriz* possui no entanto uma série de campos destinados a corresponder a variadas situações que podem ser utilizadas para uma circunscrição tão exacta quanto possível da determinação geográfica da peça. Assim, no campo **Escola/Estilo/Movimento** deve colocar-se uma designação mais geral, correspondendo ao País, e no campo **Oficina/Fabricante**, sempre que haja a certeza, uma designação mais específica correspondendo à região ou cidade.

EX: Escola flamenga

Oficina de Bruges

EX: Escola portuguesa

Oficina de Coimbra

EX: Escola italiana

Oficina de Bolonha

Todos os outros campos desta parte, isto é, os de **Centro de Fabrico**, **Grupo Cultural** (reservado para os domínios da Arqueologia e da Etnologia) ou **Entidade Emissora** (reservado para o inventário de numismática), não devem ser preenchidos. Da mesma forma não se deve atender à classificação de **Estilo**. No caso da pintura, a designação não se refere a características específicas de uma gramática ornamental (como no mobiliário) por exemplo, mas traduz um quadro abstracto simplificado de fragmentação do devir histórico, cuja problematização não pode deixar de ser feita, num certo determinismo hegeliano que lhe aparece associado. De qualquer forma, a discussão sobre se Miguel Ângelo é Renascentista ou Maneirista, ou Tintoretto Maneirista ou Barroco, para além de estéril, pouco

cabimento tem hoje fora dos textos académicos, não sendo o seu lugar de debate uma ficha de inventário.

LOCAL DE EXECUÇÃO

Não consideramos vantajosa a aplicação deste campo na categoria de pintura, dado que o Local de Execução só muito dificilmente pode ser definido e raramente acrescenta uma informação relevante para a obra, para além da determinação geográfica da sua produção, já definida no essencial nos campos Escola e Oficina.

Para certas pinturas, como as decorações murais, não existem dúvidas de que o trabalho foi executado no local, mas esta é uma situação pouco aplicável à pintura móvel. Aqui, na maior parte dos casos não existem informações sobre o local onde as pinturas foram efectuadas, se no atelier do artista, se no local de colocação das pinturas. Só no quadro quinhentista podemos dar vários exemplos de diferentes formas de proceder. Quando da feitura dos retábulos de S. Francisco de Évora por Francisco Henriques, a partir de 1508, conhece-se uma carta régia que manda alugar camas para os pintores. No entanto, as obras prolongaram-se até 1512, e não podemos ter a certeza se toda a empreitada foi executada no local, ou se parte dela foi, por exemplo, feita em Lisboa. No caso do retábulo executado por Diogo de Contreiras para a Colegiada de Ourém, sabemos no entanto que toda a obra foi executada totalmente no atelier do pintor, em Lisboa, pois numa carta ao Cardeal D. Afonso, datada de 1540, o pintor pediu um adiamento do prazo por se ter inundado a sua oficina lisboeta e assim ter perdido grande parte da obra já executada. Já no final do século, outro pintor lisboeta, Diogo de Teixeira, executou o retábulo da Misericórdia do Porto transferindo para aí, temporariamente, a sua oficina. Em nenhum destes casos podemos dizer que a circunstância das pinturas terem sido

realizadas num ou outro local tenha influído substancialmente sobre o resultado da obra final e, sobretudo, devemos ter presente que, como já afirmámos, na esmagadora maioria dos casos, nem tão pouco podemos ter uma indicação certa sobre o local de execução.

Os elementos compilados, quando existem, serão melhor enquadrados no campo do historial da peça, onde podem ser contextualizados dentro da sua importância para a história da pintura e do seu autor.

DATAÇÃO

A datação da peça inclui no *Matriz* três campos de enumeração da(s) Data(s) e um outro de Justificação da Data. O primeiro deles (Época/Período Cronológico) não se aplica à inventariação da pintura, onde não faz sentido, em parte pelas mesmas razões que referimos para a noção de estilo. Por outro lado, apenas poderíamos utilizar aqui a noção de época histórica, compartimentada em Antiguidade, Medieval, Moderna e Contemporânea, o que tornaria por demais vaga a classificação. Em relação aos outros campos convém, para além do que já foi descrito nas *Normas Gerais*, assinalar alguns critérios base.

Nas obras datadas deve inscrever-se, na justificação da data, o local preciso onde esta se encontra e reproduzir a forma de datação, remetendo por exemplo para a existência de uma imagem secundária com a data.

Nas obras não datadas podemos encontrar algumas formas de aproximar a datação:

- Com base documental directa, isto é quando conhecemos o contrato, a encomenda, pagamentos ou a exameinação da obra, tendo em conta que o documento (ou conjunto documental) pode não dizer respeito a uma data precisa, mas a um intervalo entre datas. Entre a encomenda da obra e a sua execução pode mediar um intervalo de tempo que nem sempre é curto. No caso do retábulo de Santa Cruz de Coimbra, executado por Cristóvão de Figueiredo, conhecem-se documentos datados de 1521, mas, em 1529, outros referem que a empreitada não estava ainda terminada. É essencial, portanto, indicar expressamente o tipo de documento em que nos baseamos e fazer menção das datas extremas conhecidas, referindo se se trata da

conclusão, do início, ou de referências à obra depois de concluída.

- Com base documental indirecta, quando não conhecemos documentos concretos sobre as obras de pintura mas sabemos, por exemplo, que estas se enquadraram numa festividade ou num programa arquitectónico que pode ser datado.
Também sucede termos, por vezes, uma referência à obra que permite estabelecer uma data aproximada, ou limite, da sua feitura, ou a instituição de uma capela, ou uma determinação testamentária, que nos indiquem uma data antes da qual a obra não pode ter sido executada.
- Sem base documental, mas seguindo a colocação estilística da obra por aproximação a outras pinturas do autor ou pela sua colocação numa grelha cronológica conhecida para obra deste, devendo, em tal caso apontar-se na justificação da data as obras ou obra na qual se fundamenta a cronologia proposta.
Da mesma forma, quando se segue a proposta cronológica de um historiador deve indicar-se sempre, de forma sucinta, a fonte na justificação da autoria, deixando a discussão mais pormenorizada da questão para o campo do historial da peça.
- Mesmo quando o autor não é conhecido, pode aproximar-se a obra de uma data por razões estilísticas. Influências directas de outras obras, pintadas ou gravadas, que possam ter servido de fonte para a execução da pintura possibilitam neste caso uma base de aproximação cronológica.

MATÉRIA

A descrição matérica de uma pintura tradicional é bastante complexa. Em rigor exigiria análises químicas que identificassem os seus elementos constituintes ao nível dos pigmentos, o que só em casos excepcionais é feito. A apresentação destes dados faz-se normalmente em estudos especializados ou acompanhando os processos de restauro, situações que devem ser enunciadas nos campos próprios, na bibliografia e, eventualmente, no historial. No entanto, no caso da pintura contemporânea, quando a pintura inclui elementos acoplados, como colagens de papéis, de outras telas, ou de elementos naturais ou artificiais, tal pode ser indicado neste campo.

SUPORTE

O Suporte é a matéria base sobre a qual são aplicados os pigmentos diluídos pelo solvente, normalmente depois de uma camada de preparação. Os suportes mais usuais na pintura são a madeira, a tela, o papel, o cartão e metais como o cobre e o zinco, muito embora se possam encontrar outro tipo de materiais. A primeira regra a ter em conta é a correcta identificação do suporte, cuja matéria deve, sempre que possível ser identificada com precisão. Isto é, dever-se-á tentar não apenas identificar se se trata de metal, madeira ou tela, mas concretamente o tipo de madeira ou tela utilizados, pois este aspecto pode ajudar na determinação da cronologia e mesmo da proveniência geográfica da obra, ou da sua influência.

TÉCNICA

No caso da pintura o termo técnica identifica-se com o tipo de ligante dos pigmentos, que se traduz também numa série de preceitos de aplicação diferentes. O óleo, as têmperas aquosas, de caseína ou de ovo, a encáustica e, mais recentemente, o acrílico são as principais (vd. Glossário). Quer durante os séculos XV e XVI, quer no século XX, não foi invulgar a reunião de várias técnicas na mesma pintura.

PRECISÕES SOBRE A TÉCNICA

Este campo pode ser aplicado na ficha de pintura se tivermos conhecimentos precisos de base laboratorial sobre a aplicação das tintas, ou então, na pintura contemporânea para descrever técnicas mais complexas ou a agregação de materiais à obra pintada, como colagens, áreas serigrafadas, ou elementos tridimensionais.

Tratando-se sobretudo de um elemento bidimensional, na sua parte pintada, as dimensões que não podem deixar de ser preenchidas dizem respeito à altura e largura. Estas medidas devem ser tomadas preferencialmente com a obra fora da moldura e, quando tal não for possível, devem ser recolhidas pelo verso da pintura de forma a dizerem respeito a toda a superfície do suporte, e apenas deste, excluindo por isso a moldura. No caso de não ser possível destacar a moldura, ou apercebermos-nos das reais dimensões do suporte, deve a medida ser tomada pela frente, indicando-se tratar-se de uma medida aproximada. A medida com moldura deve apenas ser colocada na entrada “outras dimensões”, mas deve sempre apresentar-se, pois trata-se de um elemento importante a ter em conta em situações de mobilidade da peça e na gestão de espaços expositivos e de reservas.

Nos casos em que a superfície pintada não acompanhe a totalidade do suporte, ou por degradação da camada cromática, ou por se tratar do destacamento de um fragmento sobre outro suporte, é sempre a dimensão deste que deve constar, podendo ser indicadas as dimensões máximas da superfície pintada na entrada “outras dimensões”.

Quer nestes casos, quer quando, por se tratar de um fragmento de tela, madeira ou fresco, ou ainda quando a própria obra tem um formato irregular, devem ser tomadas as medidas máximas da altura e largura, construindo-se para o efeito um quadrilátero imaginário com essas dimensões. O mesmo acontece com pinturas de formatos menos comuns, como obras triangulares, ovais, trapezoidais, pentagonais ou hexagonais, devendo ser tomadas as dimensões máximas de largura e altura, podendo as mínimas ser indicadas em *Outras Dimensões*. O diâmetro só deve ser utilizado para *tondi*, ou pinturas circulares.

Atribuído a Jorge Afonso
Ascensão de Cristo
Óleo sobre madeira
MNAE: 1287 Pint
Dim: 167,5 x 200 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro



Nicolas Taunay
Regresso da Boda
Óleo sobre tela
MNAE: 1695 Pint
Dim: 47 (diâm.)
Foto: IMC/José Pessoa



Embora em situações raras, podemos encontrar exemplos em que uma pintura é constituída por elementos de várias épocas. Por exemplo o retábulo da Madre de Deus, atribuído a Jorge Afonso, do MNAA, datado de 1515, teve em algumas tábuas acrescentos do final do mesmo século. A pintura deve ser medida incluindo esses acrescentos, podendo as dimensões de cada uma ser descritas no campo **Outras Dimensões**. Também encontramos por vezes situações em que a dimensão da pintura deriva não só da obra original, mas de acrescentos que lhe foram feitos em intervenções de conservação e restauro. Também aqui as dimensões a serem tomadas são as dimensões totais do suporte, podendo a área acrescentada ser indicada em “outras dimensões”. Um exemplo desta situação é a pintura de Francisco Henriques, *O Profeta Daniel e a Casta Susana*, em depósito no Museu de Évora, em que uma das pranchas centrais foi intercalada num restauro da primeira metade do século XX.



Atribuído a Jorge Afonso
Pentecostes
Óleo sobre madeira
MNAA: 2174 Pint
Dim: 185 x 208 cm
Foto: IMC/José Pessoa

Francisco Henriques
*O Profeta Daniel libertando
a casta Susana*
Óleo sobre madeira
ME: 659
Dim: 248 x 202 cm
Foto: IMC/José Pessoa



Na pintura sobre madeira deve, sempre que possível, ser indicada a espessura máxima do painel, pois este aspecto pode ser relevante nos estudos sobre a construção material dos suportes, que variam bastante consoante o local de fabrico e as épocas de construção.

O peso não é essencial, no entanto, tendo sido a peça pesada deverá registar-se esse dado, pois pode ter alguma relevância na preparação de exposições ou de operações de movimentação da peça, no módulo de *Gestão de Colecções do Programa Matriz*. Também pode ser aconselhável o preenchimento deste campo para pinturas de muito pequenas dimensões com suportes em cobre, marfim ou porcelana.

O programa *Matriz* caracteriza cinco hipóteses possíveis para a definição do Estado de Conservação de uma peça – Muito Bom, Bom, Regular, Deficiente e Mau – que correspondem a graus de integridade ou degradação da obra. O volume de *Normas Gerais*, caracteriza cada um desses graus. Devem notar-se no entanto algumas precisões. O termo “muito bom” só deve ser usado quando além da não degradação da obra, no seu estado actual, este estado corresponde quase totalmente ao



Exemplo de oxidação
de vernizes:
Domingos António Sequeira
*A Virgem abençoando
duas crianças*
Óleo sobre tela
MNAA: 1744 Pint
Dim: 74 x 62 cm
Foto: IMC/José Pessoa
Fotografia realizada durante
o processo de limpeza

estado inicial da peça. Isto é, uma pintura que se apresente sem problemas de conservação, mas que seja em certa medida produto de restauros que cobriram largas áreas de lacunas, não pode ser considerada em estado “muito bom”.

Por outro lado deve aclarar-se que o estado de conservação diz sempre respeito à pintura – camada cromática e suporte – não devendo ser, para a sua definição, considerada a moldura.

Exemplo de perda
da camada cromática:

António Nogueira

Descida de Cristo ao limbo

Óleo sobre madeira

MNAA: 1859 Pint

Dim: 83 x 89 cm

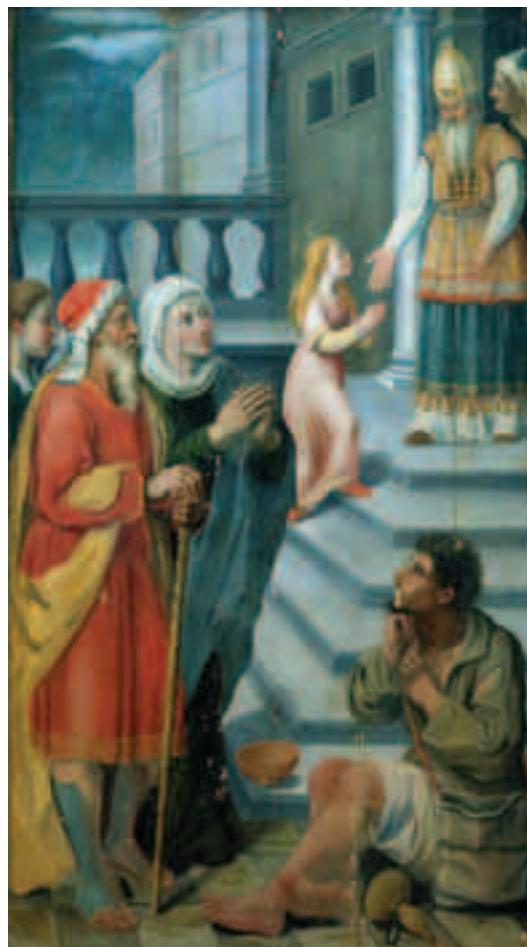
Foto: IMC/José Pessoa



No campo Especificações, deve indicar-se o tipo de degradação – destacamento, rasgões ou perda de camada cromática, oxidação de vernizes, presença de xilófagos ou degradação do suporte, etc., podendo haver vantagem na consulta de um técnico de conservação da instituição, caso possível. Deve igualmente separar-se o estado nos elementos constituintes – camada cromática, suporte (dividido em tela e bastidor ou grade, no caso da pintura sobre tela) e moldura.

Deve ter-se em conta uma grande concisão, pois este campo é limitado no número de caracteres. Problemas maiores devem ser descritos na descrição do painel, ou registados no módulo de Gestão de Colecções.

É muito importante para a gestão das colecções que este campo seja sujeito a revisões periódicas, para que se mantenha actualizado e possa fornecer elementos de prioridade na gestão das possibilidades e necessidades de conservação da colecção,



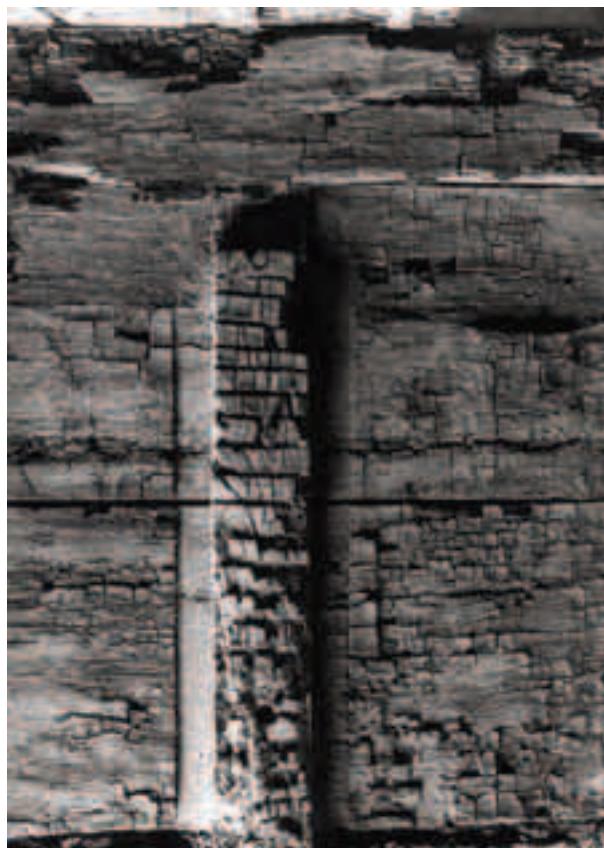
Exemplo de ataque de xilófagos:

Pedro Nunes
*Apresentação da Virgem
no Templo*
Óleo sobre madeira
ME: 974
Dim: 260 x 165 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro

recomendando-se uma revisão geral anual ou, no máximo, trienal (no caso dos museus maiores).

Da mesma forma é muito importante que se mantenham actualizados os dados referentes ao processos de restauro a que a obra foi submetida, incluindo-se aqui também os processos de análise dessas mesmas obras ao nível físico e químico. Estes processos são essenciais para o conhecimento da história da peça, e para futuras acções de conservação, que devem partir do conhecimento do que já foi feito sobre a peça, não só em área e profundidade, como também nos produtos utilizados e tipo e filosofia da intervenção efectuada.

Exemplo de podridão cúbica
(degradação pelo *serpula lacrymans*)
Foto: IMC



O primeiro campo desta parte da ficha *Matriz* diz respeito ao *Historial*, e reveste-se de uma importância muito maior do que a sua situação neste local poderia dar a entender, sobretudo porque, dadas as características do programa no que diz respeito à autonomização de uma fortuna crítica, cabe aqui incorporar na história da peça também o historial do conhecimento que sobre ela foi sendo produzido e das consequentes alterações do modo de compreender a obra que essa evolução foi trazendo.

Devemos pois pensar neste campo tendo em atenção quatro níveis distintos formativos da história da obra:

História do nascimento da peça,
entendendo-se aqui os dados conhecidos sobre a sua
encomenda, função inicial, preço, encomendador, situação
da obra na obra do autor ou autores e, enfim, os dados
conhecidos sobre a totalidade da sua criação;

História material da peça,
compreendendo as transformações obtidas nos seus
restauros e modificações, os acrescentos ou diminuições,
a alteração de funções, etc.;

História da propriedade e da funcionalidade da peça,
que compreende a sucessão de possuidores, a valorização,
as vendas ou trocas comerciais ou sucessórias, os usos
simbólicos e materiais, etc., mas também a forma como
a própria instituição museológica tratou a obra, dando-a
a ver, destacando-a, relacionando-a com outras ou
mantendo-a em reservas;

História da crítica da peça,
compreendendo as atribuições, descobertas documentais,
associações de outras obras ou de documentos, discussão
de autorias, valorização ou depreciação, de forma a dar a
conhecer as diferentes maneiras como a obra foi integrada
no conhecimento histórico.

FUNÇÃO INICIAL / ALTERAÇÕES

A Função Inicial de uma pintura nem sempre é fácil de reconstituir. É evidente que as pinturas de história sacra, ou de imagens de santos, teriam, grosso modo, uma função religiosa; no entanto, a anotação deste tipo de função pouco ou nada acrescenta à simples enunciação do tema, já descrito na identificação da peça.

Pode contudo incluir-se neste campo informações sobre a função concreta da pintura, se fez, por exemplo, parte de um retábulo concreto, de um revestimento de sacrário, de tecto, etc., ou se se enquadrava no revestimento de uma sala, como sobreporta, ou como painel de um forro, ou se constituía parte de um móvel, como uma arca pintada ou uma porta de armário ou oratório, tendo havido neste caso uma alteração de funções. Também devem incluir-se todas as alterações que reconstituíram a peça, nomeadamente no tocante às suas dimensões, quando estas decorreram de uma modificação da posição inicial da peça; por exemplo, o aproveitamento de uma grande tela danificada numa pintura mais pequena, em que o corte reformula a composição, ou a transformação de parte de um móvel numa pintura autónoma. Um caso evidente de transformação e alteração é o destacamento de pinturas murais aplicadas sobre tela, cimento ou suporte sintético.

ACADEMIA – As academias foram associações de artistas que se desenvolveram na segunda metade do século XVI em Itália e nos Países Baixos e se espalharam no século seguinte por toda a Europa. Até ao século XIX constituíram o modelo de ensino das artes por excelência, ultrapassando, mas não excluindo, o método de inserção directa dos discípulos nos ateliês de mestres. O seu método de ensino fundava-se sobretudo na aprendizagem do desenho, através da cópia de gessos e sobretudo do modelo nu ao vivo, pelo que o termo qualifica também obras de desenho ou pintura feitas pelos aprendizes dentro do método académico, isto é, representação de nus ou de modelos em gesso, executadas como exercício de aprendizagem e desenvolvimento do talento individual de representação da figura humana.

ACRÍLICO – Técnica de pintura que tem como aglutinante um polímero sintético, dissolvido com solventes orgânicos ou em emulsão aquosa. É usado industrialmente em tintas artísticas a partir dos anos 60 do século XX.

AGUARELA – Técnica de pintura em que o aglutinante é a goma-arábica, solúvel em água, aplicável sobre papel, cartão, pergaminho ou marfim, que permite a obtenção de camadas coloridas de grande transparência.

Vd. **TÊMPERA**

AGLUTINANTE – Substância que mantém as partículas de pigmentos, corantes e de cargas inertes unidas entre si, de forma a ligá-los (aglutiná-los) e provocar a sua coesão e aderência ao preparo e ao suporte. O tipo de aglutinante determina a técnica utilizada pelo artista. Podem ser aquosos (cola animal, ovo, caseína), ou, oleosos (óleo de linho); ou, sintéticos (acrílicos, vinílicos).

ALLA PRIMA – Este termo italiano designa o método de pintar em que o efeito final é conseguido pela aplicação directa da tinta sobre o suporte preparado, enfatizando o trabalho do pincel como meio expressivo ou ilusionista distinguindo-se da prática de aplicação mais lenta de camadas cromáticas sucessivas e de aplicação de

velaturas. Usa-se como equivalente o termo *au premier coup* embora quase exclusivamente referindo-se à pintura do século XIX.

Gregório Lopes
Martírio de S Sebastião
(pormenor)
Óleo sobre madeira
MNAE: 80 Pint
Dim: 119 x 244,6 cm
Foto: IMC/José Pessoa



ALVAIADE – Pigmento de branco de chumbo

Vd. BRANCO

AMARELO – Uma das cores primárias. Antes da segunda metade do século XVIII utilizaram-se exclusivamente os ocres, cores terreas que se encontram na natureza, como a limonite, ou as argilas ricas em hidróxido de ferro. Depois disso e ao longo do século XIX foram-se descobrindo pigmentos feitos de antimónio, cádmio, zinco, níquel, etc.

APLAT – Termo francês mais aplicado que o seu equivalente português (chato) que se aplica para a cor desenvolvida de uma forma uniforme, sem graduação ou intenção de fornecer qualquer ilusão de relevo. Cyrillo utiliza o termo “chato” para descrever a cor na pintura gótica.

APOIO DE MÃO

Vd. TENTO

ARESTA VIVA

Vd. ENSAMBLAGEM

ASSINATURA – Apesar de desde o século XIX a assinatura das pinturas se ter tornado vulgar, ela nem sempre é comum antes dessa data, variando de local para local, e consoante os pintores. É rara antes do Renascimento, e é pouco frequente na pintura portuguesa antes do século XVIII. A assinatura não garante, por si só, a autoria de uma obra, podendo encontrar-se assinatura falsificadas sobre obras autênticas, para valorizarem o preço da pintura. A forma mais comum de assinatura é a inscrição do nome, seguido por vezes da data. Por vezes esse nome é inscrito numa cartela ou moldura colocada num muro, ou num pequeno papel aparentemente caído, a que se dá o nome de “cartellino”. Por vezes a assinatura é condensada, limitando-se às iniciais do pintor, ou a uma característica forma de as organizar, isto é, a um monograma. Outras estende-se numa inscrição mais longa, onde ao nome do pintor se juntam informações sobre os seus cargos, filiação artística ou física, ou sobre algumas circunstâncias relacionadas com a produção da obra. A assinatura é ainda acompanhada por vezes de uma palavra latina, que pode ser mais ou menos contraída: as mais comuns são *fecit* (fez), que pode aparecer contraído como “*fec.*”, ou simplesmente “*f.*”, e *pinxit* (pintou), por vezes contraído como “*pint.*”. *Invenit* – (ou nas abreviações *Inv.* ou *Inven.*), significa “inventou” e designa o criador da composição tal como *delineavit*, designa quem desenhou a obra, o que por vezes pode ser separado do seu executante (*exhudebat*). Se bem que nem sempre as assinaturas apareçam na face da pintura, é conveniente não as confundir com nomes ou palavras que se detectam mais usualmente no verso destas e que designam por vezes atribuições ou antigos possuidores.

ATRIBUIÇÃO – A atribuição é o acto de propor uma autoria para uma pintura que não tem assinatura nem está fidedignamente documentada. Essencial para a compreensão dos autores e da história da pintura dos séculos anteriores ao século XIX, em que grande parte da pintura não é assinada, a atribuição converteu-se durante boa parte do século XIX e mesmo do século XX numa parte essencial da História da Arte, criando ordenações e relacionamento no universo de milhares e milhares de pinturas de



João Gresbante
assinatura, pormenor
de *Elevação da Cruz*
Óleo sobre tela
MNAA: 141 Pint
Dim: 65 x 45 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro

autores desconhecidos. A base da atribuição é a comparação com outras obras, pelo que é essencial haver sempre uma base documental fidedigna para fundar a comparação. Ampliações fotográficas e uma atenção muito grande ao detalhe foram as primeiras armas da atribuição, que hoje pode valer-se de uma quantidade de análises químicas e físicas que permitem aumentar o material documental usado na comparação. Para que uma atribuição seja aceite pesam vários factores, desde a qualidade da prova produzida, até à fiabilidade das comparações e, em grande medida, a autoridade científica sobre determinado autor ou escola, do historiador ou grupo que faz a atribuição. Muitas obras atribuídas são hoje unanimemente aceites, de uma forma tão credível como uma assinatura autógrafa ou uma base documental clara, mas a simples menção da atribuição antes do nome do pintor (atribuído a ...) indica-nos já uma margem de reserva, pelo que a expressão só se utiliza na falta de uma unanimidade da crítica. Um dos grandes problemas da atribuição é o facto de ela ser a acção da história da arte com maior implicação no mercado, podendo fazer subir ou baixar imenso o valor de uma obra de arte. Por vezes os historiadores são tentados a uma atribuição, mais ou menos forçada, condicionada a determinado estado da investigação, mas as implicações desse facto são imediatas no mercado, o que acaba por condicionar alguns aspectos do debate científico sobre as obras. Por maioria de razão o trabalho feito num Museu deve ser extremamente cauteloso quanto ao sentido das atribuições que apresenta.

Vd. PERITAGEM e AUTENTIFICAÇÃO

AUTENTIFICAÇÃO – A autentificação é a certificação do carácter autêntico de uma obra de arte, quer no que respeita ao seu carácter de não falso, isto é, de correspondente à época, quer ao envolvimento artístico e provavelmente ao autor a que é atribuído. A autentificação pode centrar-se, por exemplo, não em toda a pintura, mas no carácter autógrafo de uma assinatura. O termo autentificação é usado também para assegurar o carácter autêntico do espólio remanescente de um artista que, por sua morte, deixa frequentemente no atelier uma enorme quantidade de obras, estu-

dos, desenhos, etc. não assinados. Nesse caso, a família, ou uma comissão de amigos, colegas ou executantes do testamento procede à autentificação desse espólio, carimbando-o e assinando a responsabilidade dessa autentificação. Por vezes pretende utilizar-se o termo aplicado a uma peritagem privada elaborada por um perito, historiador, restaurador, ou comerciante do ramo que, a pedido de um proprietário ou vendedor emite um documento em que “autentifica” determinada obra. A aceitação deste tipo de atribuição, sem publicitação e sem debate científico deve ser encarada com as maiores reservas.

AZUL – Uma das cores primárias. O azul mais apreciado era obtido através do lapis-lázuli (vd.), chamado azul ultramarino natural, obtido por moagem da pedra semi-preciosa e de elevado preço. O mais utilizado e comum na Europa desde o século XIV foi a azurite (carbonato de cobre), que existe em várias regiões da Europa. Os pintores Jorge Afonso e Francisco das Aves ocuparam no início do século XVI, o cargo de “afinador do azul das minas de Aljustrel”. O uso do azul de esmalte (vidro de cobalto) ter-se-á generalizado a partir do século XVI na Europa. No século XIX passaram a utilizar-se outros pigmentos para esta cor, como o azul ultramarino artificial, o azul cerúleo, o cobalto, o magnésio ou o Prússia.

BAMBOCHATA – cena de género com figuras populares à maneira do pintor Pieter de Laer (1599-1642), conhecido como il Bamboccio.

BANCO

Vd. RETÁBULO

BOLO (BOLUS) – camada prévia do douramento a água, constituída por argilas muito finas e purificadas (alumino silicatos, óxidos de ferro) aglutinadas com cola que aplicada sobre o aparelho (preparo) permite, depois, a brunidura da folha de ouro.

BRANCO – Até ao século XIX o branco mais usado na pintura a óleo foi o branco de chumbo, conhecido desde a Antiguidade. É mesmo o primeiro pigmento artificial que se conhece e é obtido através da acção corrosiva do vapor de vinagre sobre o chumbo. A sua utilização na pintura mural leva ao seu enegrecimento, razão pela qual se utilizam aqui outros brancos, como o do carbonato ou do sulfato de cálcio, que também são usados na preparação e impermeabilização de madeiras ou telas para pintar. Mais recentes são os brancos de zinco, usado depois de 1840 e o branco de titânio, criado nos inícios do século XX nos Estados Unidos, mas que só tem utilização na Europa a partir de 1920.

CALCO OU DECALCO – Modo de transposição de um desenho que consiste em pressionar uma superfície sobre o desenho original, ou as costas deste sobre a superfície a imprimir.

CÂMARA CLARA – Instrumento de óptica em que se suporta numa haste um prisma quadrangular com um ângulo recto e um ângulo de 135°, ou um prisma triangular e uma placa de vidro, permitindo obter uma imagem projectada sobre uma superfície onde se pode desenhar. Embora a câmara clara, ou câmara lúcida, tivesse sido uma invenção de Wollaston no século XIX, alguns autores consideram que processos semelhantes teriam sido utilizados no Renascimento e na pintura holandesa do século XVII, debate que foi reaberto por um recente artigo de David Hockney.

CÂMARA ESCURA – Instrumento óptico que está na base da descoberta da fotografia. Permite obter uma determinada imagem e retê-la, numa chapa fotográfica, numa memória digital ou, simplesmente num vidro despolido, permitindo a execução de um desenho. Na história da pintura foi utilizada provavelmente desde o século XV, havendo menção expressa de melhoramentos ao sistema desde a segunda metade do século XVI (Giovanni Baptista della Porta, 1588). Pintores como Vermeer, nos seus interiores, ou Canalleto nas suas vistas de Veneza utilizaram a Câmara Escura, embora este último tecesse críticas à distorção da perspectiva que o seu uso implicava.

CAMBIANTES – Variedade de cores num objecto pintado. Em Filipe Nunes o termo é usado como equivalente de “furta-cores” isto é, objecto em que a sombra é dada por cores complementares, imitando o reflexo de certos tecidos acetinados.

CANSAR (CANSADO) – Exagero de trabalho sobre uma obra de forma a que esse excesso se torna prejudicial ao resultado.

CAPRICHO (CAPRICCIO) – Composição de fantasia reunindo elementos simbólicos ou naturais numa representação realista mas numa aglomeração fantasiosa.

CARREGADA – Diz-se da cor densa (*foncée*). Segundo Assis Rodrigues “carregar uma cor é torná-la mais forte em tinta, e não mais intensa em tom”.

CARTÃO – Papel grosso utilizado como suporte de pintura, menos frequente antes do século XX. Até aí o termo “cartão” designa sobretudo o desenho ou a pintura a têmpera, efectuada sobre esse material e destinada a servir de protótipo para tapeçarias, mosaicos ou pinturas a fresco, ou outras pinturas.

CARVALHO – A utilização na pintura do carvalho do norte, ou madeira de bordo, como aparece referida na documentação portuguesa, foi a mais generalizada entre as madeiras de suporte da pintura, envolvendo um comércio à escala europeia que passava pelo seu abate nas florestas do Báltico, a sua secagem nos grandes armazéns da Holanda e a sua exportação para toda a Europa, sendo sobretudo utilizada na Flandres, Alemanha, França e Península Ibérica. A datação do abate, em certas situações, é possível pela análise dos anéis de crescimento, o que dá uma ajuda preciosa na datação da pintura, embora com inúmeras variáveis, pois o tempo de secagem, de circulação e comercialização é também ele muito variado.

Vd. **MADEIRA**



Autor não identificado,
*Apresentação da Virgem
no Templo* (frente e verso)
Óleo sobre madeira de carvalho
ME: 1504
Dim: 191,9 x 111,4 cm
Foto: IMC/José Pessoa

CARVÃO – Resíduo obtido pela carbonização da madeira (vegetal) ou de ossos (animal), que pode servir como material riscador, ou de pigmento negro.

CARTELHA – Ornamento pintado ou esculpido que enquadra um texto ou uma imagem

CASSONE – Arca pintada que servia para guardar o enxoval que as mulheres levavam em dote. Típicos do mobiliário italiano, sobretudo toscano, dos séculos XV e XVI, eram decorados com histórias edificantes, da Antiguidade, bíblicas ou literárias e, embora a maioria seja obra de pintores mais ou menos obscuros e anônimos, pintores mais importantes, como Botticelli, Piero de Cosimo ou Andrea del Sarto, também decoraram este tipo de mobiliário.

CASTANHO – Madeira da árvore de *Castanea sativa*, de cor ocre-avermelhada. Como suporte da pintura foi utilizado exclusivamente na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI, com particular intensidade na Beira Interior.

Vd. **MADEIRA**



Exemplo de madeira
de castanho:
Vasco Fernandes
Anunciação (frente e verso)
ML: 15
Dim: 173 x 92 cm
Foto: IMC/José Pessoa

CAULINO – Argila branca, de silicato hidratado de alumínio, utilizada para as artes cerâmicas (porcelana) e como bolo para como camada prévia na prateagem de superfícies.

Vd. BOLO

CHIPOLIM – Pintura a cola e a verniz, com sobreposição de muitas camadas, polida com pedra-pomes

CINÁBRIO – É a forma mineral do pigmento vermelhão. Obtido por moagem do mineral (cinábrio) ou, por síntese através da mistura de enxofre com azougue (vermelhão).

COBRE – A pintura sobre suportes de cobre desenvolveu-se sobretudo depois de meados do século XVI, altura em que foi possível obter pranchas finas e homogéneas de alguma dimensão, embora antes fosse já utilizado em pequenos retratos, miniaturas e como base de esmaltes. Apesar de poder oxidar, o cobre é um suporte com alguma resistência a variações de temperatura e humidade e fácil de transportar, mas a dimensão possível de obter e trabalhar foi sempre uma limitação que afastou os maiores mestres deste material e, pelo contrário, fez a preferência de um mercado de cópias, réplicas e imagens devocionais de pequenas dimensões. O seu uso no paisagismo nórdico merece no entanto ser realçado. Caiu francamente em desuso ao longo do século XVIII.

COCHONILHA – Corante natural, de cor carmim, extraído dos ovos do insecto *Coccus Laccá* da figueira da terra que se desenvolve na América Central e do Sul.

Vd. CORANTE, LACA

COLA – Refere-se geralmente ao adesivo de origem animal, constituída por colagénio, obtido por cocção de pele de animais, tendo sido utilizada desde a pré-história como aglutinante. Filipe Nunes refere-se a esta cola como de Baldreu.

COLHERIM – O mesmo que espátula. Para além do seu uso na pintura, usava-se na aplicação da camada de preparação sobre a tela.

CONTRAFACÇÃO

Vd. FALSO

CONTRALUZ – Luz oposta ao espectador de determinado objecto, prejudicando a sua apreensão. Representação da figura ou objecto a essa luz evidenciando o contorno.

CONTRAPROVA – Método de reprodução que consiste em obter um desenho fazendo pressionar numa prensa um papel húmido sobre outro desenho ou uma gravura recém impressa.

CONTRASTE (CONTRASTAR) – O mesmo que contrapor. Respeita à diversidade procurada quer na composição, quer no colorido. Oposição das formas de objectos ou figuras e diversidade de emoções transmitidas pelas várias figuras de uma composição. Variedade do colorido ou oposição de luz e sombra no claro-escuro. Tradicionalmente era considerado um valor da pintura.

CÓPIA – Versão de uma pintura original feita para ser aceite como tal e não como se da obra original se tratasse, diferenciando-se desta forma da contrafacção (ou falso) em que há uma intenção de prejudicar deliberadamente o receptor. Distingue-se também da réplica, que é uma versão de determinada obra executada pelo mesmo artista que criou o original, ou pela sua oficina. Uma cópia é normalmente motivada por factores didácticos, copiar era a base do ensino tradicional das artes, ou pela vontade de alguém possuir uma imagem cujo original é inacessível. Em ambos os casos pressupõe a admiração do original, mas se no primeiro responde à Academia, no segundo é motivada pelo colecionismo. A cópia por vezes era ainda utilizada parcialmente, dentro de uma normal forma de compor utilizando modelos e figuras conhecidas popularizadas pela fama e pelas gravuras.

CORANTE – Substância orgânica que se solubiliza no aglutinante, formando camadas transparentes quando secas.

Vd. LACA, VELATURA

CORES FUGITIVAS – Pigmentos e corantes com propensão para o desvanecimento, ou perda de tom, por deterioração foto-oxidativa.

CORTE ESTRATIGRÁFICO (CROSS-SECTION) – Micro-amostra extraída de uma pintura colocada numa resina transparente e polida de forma a obter uma secção transversal que, observada ao microscópio permite observar a sobreposição das diversas camadas que constituem uma pintura, desde a preparação até ao verniz de superfície.

CRAQUELURES

Vd. ESTALADO

CRÉ – Carga inerte de carbonato de cálcio que misturado com aglutinante, constitui um tipo de preparo da pintura, sobretudo associado ao norte da Europa, uniformizando as telas ou as tábuas e permitindo uma maior impermeabilização destes suportes.

CRESPIR – Utilização de salpicos de tinta para obter o efeito de reprodução de certas pedras de várias cores.

CRÚ – O mesmo que duro ou áspero. Diz-se do tom que não se harmoniza com o tom próximo. Uma cor crua é uma cor muito viva e sem mistura de outros pigmentos (inteira). Diz-se da luz em que a não separação entre as zonas claras e escuras não é feita por uma transição de meios-tones. Diz-se ainda do excessivo contorno no desenho.

DESENHO – Genericamente, o desenho é uma representação gráfica de formas executada ordinariamente com lápis, caneta, sanguínea, tinta ou pastel sobre papel, pergaminho ou outro material. Na pintura, desenho caracteriza o conjunto de linhas de contorno que permitem caracterizar uma forma, sendo tradicionalmente uma das partes constitutivas da pintura, além do colorido, da composição, da invenção e do decoro.

DESENHO PREPARATÓRIO – Todo o desenho de estudo para uma composição antes de começar a obra no seu suporte definitivo.

DESENHO SUBJACENTE – Desenho de composição de uma obra sobre a preparação executado antes de começar a fase de pintura. Em certos casos, dependendo dos materiais utilizados e da matéria que os cobre, esse desenho pode tornar-se perceptível pela utilização da fotografia ou da reflectografia de infravermelhos.

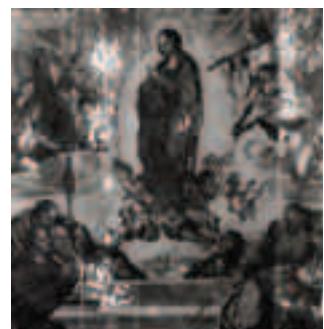


Mestre não identificado
Encontro na Porta Dourada
Óleo sobre madeira
ME: 1502
Dim: 191,6 x 101,4 cm
Foto: IMC/José Pessoa

DESTACADO (DESTACAR) – Fazer sobressair as figuras ou os objectos sobre o fundo do quadro, de forma a acentuar o seu volume sobre a superfície.

Exemplo de destaqueamento
Foto: IMC/Jorge Oliveira

DESTACAMENTO – Perda de aderência da pintura em relação ao suporte, ao pregar ou entre camadas. Pode dar-se por escama ou por pulverulência.



DETALHE – Francisco Assis Rodrigues classifica o detalhe como “os objectos (acessórios ou plantas) que podem ser suprimidos sem prejuízo do todo da composição”. A atenção ao detalhe tem como oposto a largueza da composição.

DÍPTICO – Pintura composta de duas abas unidas por dobradiças permitindo fecharem-se como um livro mantendo a pintura no interior. Foi um modelo usado sobretudo no fim da Idade Média em França e na Flandres correspondendo à portabilidade necessária à devoção individual. Normalmente numa das abas encontra-se o retrato do doador, por vezes acompanhado de Santos, e no outro a principal figura devocional. O reverso é por uso decorado como um objecto precioso, ornado de heráldica, dourado ou pintado de forma a imitar mármores ou jaspes.

DOADOR – Retrato do encomendador de uma pintura religiosa representado na mesma, normalmente em atitude de oração.



Autor não identificado
Sagrada Família com doadora
Óleo sobre madeira
MNAE: 1072 Pint
Dim: 165 x 172,5 cm
Foto: IMC/José Pessoa

DOURAMENTO – Técnica de revestimento ou decoração de superfícies aparelhadas (com preparo) onde se aplica pó ou folha de ouro através da fixação da folha a têmpera (ou água) sobre bolo arménio, que geralmente utiliza a cola baldreu (Filipe Nunes), ou a mordente (a óleo).

Vd. **COLA ANIMAL**, **MORDENTE**

DOCE (OU DOÇURA) – Aplica-se à suavidade e brandura das cores numa pintura, quanto à passagem entre os tons e entre as zonas de claro e de sombra.

DRAGOEIRO – Planta originária da Índia, mas também muito cultivada na Madeira, do qual se extrai o “sangue de dragão”, ou “de dragão”, uma resina vermelha escura de grande solubilidade usada na composição de vernizes para a pintura.

DURO

Vd. CRÚ

EFEITO – Diz-se geralmente da primeira impressão que uma obra causa: “belo efeito”, ou “grande efeito” designa o assombro dessa primeira impressão.

EFÍGIE – Verdadeira imagem de uma pessoa. O seu uso é mais restrito que o “retrato”, dado que se aplica apenas ao retrato que pretende documentar com exactidão o aspecto do retratado. É mais corrente aplicar-se o termo à medalhística ou à escultura em baixo relevo e ao retrato de perfil.

EMPASTE – Aplicação generosa de tintas de forma a notar-se a sua densidade, a sua aplicação e o trabalho do pincel (*brushwork*).

ENCARNAÇÃO – Acto de encarnar, isto é, aplicar as cores de forma a imitar a carne ou, mais propriamente, a pele humana. O termo usa-se mais vulgarmente para a pintura das carnações nas esculturas de barro ou madeira.

ENCÁUSTICA – Pintura em que o aglutinante dos pigmentos é cera derretida. Foi usada na Grécia antiga e em Roma, sendo famosos os conjuntos de retratos executados com esta técnica descobertos em Fayum, no Egipto. O método foi redescoberto em meados do século XVIII pelo pintor Bachelier e pelo arqueólogo Caylus, sendo depois dessa altura usada por vezes em composições murais.

ENCOLAGEM – Dar uma ou mais demões de cola para isolar a tela ou a madeira de modo a que este não absorva o aglutinante da preparação. Ajuda a promover a adesão entre a preparação e o suporte.

ENSAMBLAGEM – Técnica de construção que consiste na união das várias pranchas de madeira para formar o suporte de uma pintura. Consoante as madeiras, as épocas e as oficinas, foram utilizadas diferentes formas de ensamblagem. A mais simples é a de aresta viva, em que as pranchas são simplesmente unidas e coladas, mas esta união é normalmente reforçada, por estopa colada nas juntas, por espigas (pequenos cilindros de madeira colocados em furos em ambas as pranchas), por “caudas de andorinha” (calço de madeira em forma de duplo trapézio, colocada no verso para unir duas pranchas), ou por taleiras (pequenos paralelipípedos de madeira colocados em reservas escavadas no interior das pranchas de forma a prendê-las), que podem ou não ser travadas por pequenas espigas colocadas paralelamente à grossura da tábua (respigas). Por vezes um só painel apresenta várias modalidades de ensamblagem, correspondendo a diversas épocas de assemblagem. O registo correcto das modalidades de ensambla-

Radiografia de pormenor
do *Painel do Infante*
(*Políptico de S Vicente*),
atribuído a Nuno Gonçalves
Óleo sobre madeira
MNAE: 1361
Foto: IMC/ND





Autor não identificado
Anunciação
Óleo sobre madeira
ME: 1506
Dim: 190,5 x 97,3 cm
Foto: IMC/José Pessoa
A radiografia permite detectar o sistema de ensamblagem original, de taleira e respigas e o colado durante processos de conservação da obra utilizando a técnica da junção das pranchas com uma dupla cauda de andorinha.

gem dos painéis é bastante importante na definição de oficinas e práticas de atelier. Deve ser apontado não só o tipo, mas também o número e a distância de espaçamento. Por vezes a análise do tardoz da pintura é suficiente para a detecção do tipo de união entre as pranchas, mas é a análise das radiografias que nos fornece elementos mais seguros sobre a assemblagem.

ESCORÇO – Representação perspectivada de um corpo de forma a que este apareça numa imagem mais curta do que a sua representação frontal. Assim, a cabeça, ou os pés, são o elemento que aparece em primeiro plano. Francisco de Holanda chama-lhe “recorsado”, que deve ter sido a designação tradicional em português, embora presentemente se use mais a forma derivada do italiano *scorpio*.

ESFOLADO – Modelo utilizado para a aprendizagem da anatomia, que representa o corpo humano sem a pele, vendo-se directamente os músculos. Também se designa por esfolado o desenho académico feito sobre esses modelos.

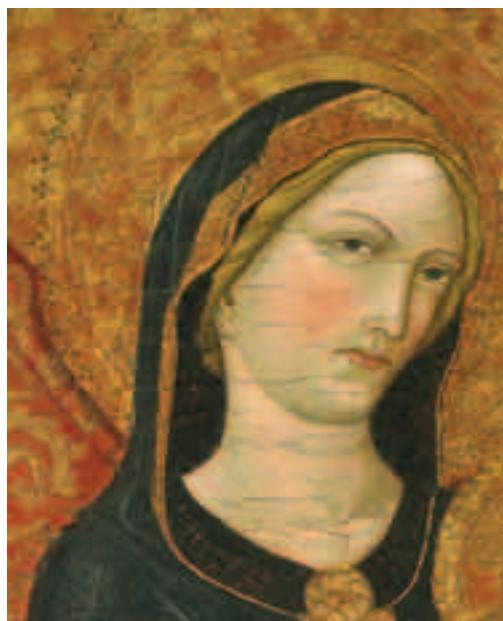
ESPIGA

Vd. ENSAMBLAGEM

ESQUISSO – Desenho ou esboço pintado, com pouca definição, que serve de estudo de composição ou de pormenor para uma obra.



Domingos António de Sequeira
Alegoria à Constituição de 1822
Óleo sobre tela colada
em madeira
MNAH: 502 Pint
Dim: 11 x 20 cm
Foto: IMC/José Pessoa



ESTALADO – O mesmo que *craquelé* ou *craquelure*. Designa a rede de pequenas fissuras que cobrem uma pintura em consequência do seu envelhecimento, derivado da forma diferente como as diversas camadas picturais e o suporte se vão movimentando com as variações das condições ambiente, ou da utilização de certos materiais ou imperfeições técnicas, tratando-se então de um estalado prematuro. A análise do estalado é muito utilizada na peritagem da autenticidade de obras antigas e na detecção de repintes.

ESTILETE – Pequena vareta de metal aguçada utilizada quer para repassar os calcos quer para desenhar por incisão no preparo das pinturas.

ESTOFO (ESTOFADO, ESTOFAR) – Segundo Duarte Nunes de Leão os pintores dividiam-se em três categorias, os de imaginária de óleo, os de fresco e têmpera e os de dourado e estofado. Estes trabalhavam no douramento e na decoração de retábulos e móveis

Exemplo do estalado numa pintura a óleo sobre madeira do século XV-XVI

Autor não identificado

Fuga para o Egipto

pormenor do rosto de S. José

ME: 1511

Foto: IMC/José Pessoa

Exemplo do estalado numa pintura a têmpera sobre madeira do século XV

Álvaro Pires de Évora

Virgem com o Menino,

S. Bartolomeu e Santo Antão,

sob a Anunciação

ME: 5082

Dim: 92 x 54 cm

Foto: IMC/José Pessoa

e, sobretudo, na pintura de imagens esculpidas. Estofar implica as técnicas de douramento, esgrafitado ou de pintura a ponta de pincel de modo a imitar tecidos brocados.

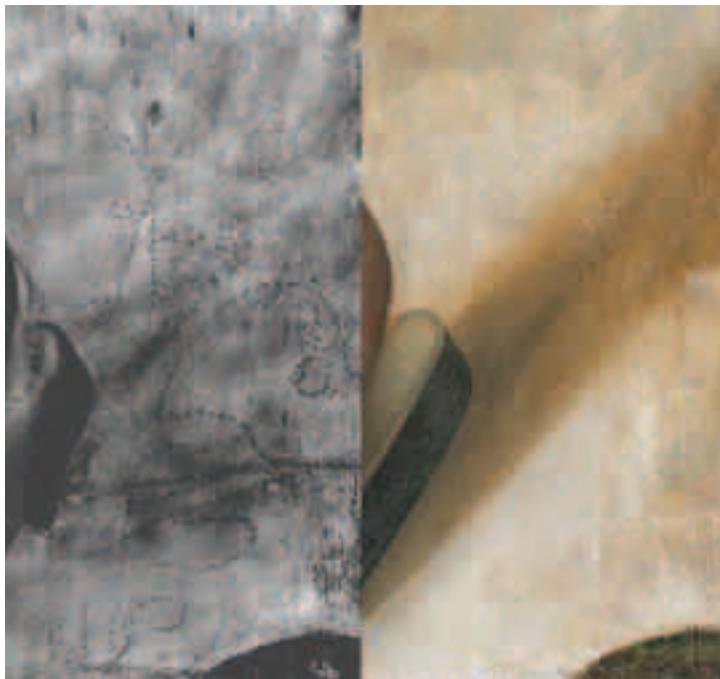
ESTOPA – Fibra vegetal colocada para reforço da ligação entre as várias pranchas que compõe uma suporte de madeira. Por vezes encontra-se no reverso, outras na face antes da camada de preparo. É muito comum na pintura espanhola.

ESTUDO – O mesmo que esquisso. Desenho ou pintura de desenvolvimento de uma ideia gráfica para a execução de uma pintura ou outra obra de arte.

Palma il Giovanne
Estudo para uma composição com Cristo Deposto da Cruz
Óleo, sobre desenho subjacente a carvão, sobre papel
MNAE: 596 Pint
Dim: 26 x 43 cm
Foto: IMC/Carlos Monteiro



ESTREZIR OU ESTREGIR (ESTREZIDO OU ESTREGIDO) – O mesmo que *poncif*. Método de passagem de um desenho em papel para uma superfície a pintar, picando-o com uma agulha a intervalos regulares e aplicando-lhe por cima pó de carvão, com a ajuda de uma boneca. No desenho subjacente torna-se visível a utilização deste método pelas sequências de pequenos pontos formando a linha do desenho.



Elemento de vegetação
estreizado e não pintado
Mestre não identificado,
Encontro na Porta Dourada
Óleo sobre madeira
ME: 1502
Foto: IMC/José Pessoa

FALSO – Um falso é uma obra de arte feita com a intenção expressa de ser comercializada ou de circular como uma outra diferente. Esta intenção afasta da noção de falso as réplicas, feitas no atelier de onde procede o original pelo pintor ou pelos seus discípulos, as cópias feitas com intenção de multiplicar o modelo antes da reproduzibilidade mecânica da obra de arte, ou por razões de estudo e aprendizagem e, finalmente, as más atribuições, isto é, o reconhecimento em determinada fase, pela historiografia, ou pelo comércio, de uma autoria que mais tarde não se comprove. A história dos falsos remonta pelo menos à antiguidade romana, onde algumas esculturas importadas como gregas eram efectivamente forjadas para serem vendidas como tais. Na Renascença é célebre o caso contado por Vasari da falsificação de um *Cupido Adormecido*, feita por Miguel Angelo e vendida como original antigo ao cardeal de San Giorgio, ou o caso do *Retrato de Leão X*, de Rafael, copiado por Andrea del Sarto a mando do Papa Cle-

mente VII, que não queria desfazer-se do original que lhe tinha sido pedido pelo Duque de Mântua, Frederico II Gonzaga. Muitas pinturas à maneira de Bosch, continuaram a ser feitas (e assinadas) por discípulos depois da morte do pintor, assegurando um mercado ávido. A cópia tinha, e continuará a ter até ao século XVIII um inequívoco sinal prestigiante da habilidade do copista, e muitas vezes é feita para fornecer colecções interessadas num encicopedismo histórico, substituindo originais já pouco disponíveis, frequentemente a pedido do próprio colecionador, mas para que esta se transforme em falso, deve ter a assinatura falsa ou de alguma forma a intenção do logro. A própria categoria de falso não é perfeitamente definível. Nela cabem situações muito diferentes. Por exemplo, há alguns anos, numa exposição do Museu do Chiado sobre Veloso Salgado, foram detectados alguns quadros com assinaturas falsas, que atribuiam a este artista obras de um pintor menos cotado e mais tardio, J. J. Ramos. A assinatura falsa, feita com intenção de burla, ou para sublinhar uma atribuição existiu desde há muito, correspondendo a modas que hoje nos podem parecer absurdas. *O Atelier de Pintura* de Vermeer teve no século XVIII uma falsa assinatura de Peter de Hooch, hoje menos valorizado do que aquele. Outra situação difícil de definir é a do hiper-restauro, em que um pequeno fragmento de pintura é continuado com técnicas que pretendem não deixar entender a parte completada. Conhecem-se casos, por exemplo nos chamados “Primitivos Flamengos”, em que mais de metade da composição foi completamente refeita. A situação foi relativamente corrente no século XIX, quando os restauradores eram sobretudo artistas, habituados à execução de cópias, mas continuou, nos finais do século e no século XX, associada a uma tentativa de aumentar o valor comercial das obras, isto é, de alguma forma, a falsificar, ainda que uma parte da pintura seja verdadeira. A análise do suporte, a detecção de pigmentos ou ligantes que não se encontravam em uso na época e a análise à luz ultra-violeta são elementos de despistagem dos falsos, cuja detecção se torna mais difícil quanto mais contemporânea é a obra falsificada.

FEITIO – No trabalho mecânico o feitio era a parte do pagamento de uma obra que recompensava o trabalho do artífice e não as despesas decorrentes do valor da matéria empregue.

FESTÃO – Ornamento de flores e frutos entrelaçados numa grinalda.

Também se utiliza o termo para outros conjuntos do mesmo tipo com trofeus, instrumentos musicais ou cinegéticos, etc.

FIRMEZA – Segurança de execução.

FISSURA – Pequena fenda da camada pictórica com origem no suporte, que pode criar um estalado profundo, vertical ou horizontal, consoante a direcção dos veios da madeira.

FUGIR – Efeito de afastamento dado pelo colorido a objectos, edifícios ou paisagem colocados no fundo dos quadros, para acentuar o seu afastamento, não só pela diminuição, mas também pela utilização do branco e do azul celeste muito claro que acentua o efeito de afastamento da vista.

Vd. CORES FUGITIVAS

FUNDO – Parte da composição de uma pintura que enquadrava as figuras ou as formas principais do quadro, que dele sobressaem.

GÉNERO (GÉNEROS PICTÓRICOS) – Os géneros definiam divisões na arte da pintura segundo os temas que representavam – a pintura de História, que tinha por base um texto literário, o retrato, a paisagem, a natureza-morta, a pintura de flores e a pintura decorativa. Traduziam uma hierarquia de importância que tinha por base a valorização do carácter didáctico e moralizante da arte e até ao século XVIII reflectiam-se na importância dada aos pintores que os cultivavam e no próprio preço das obras.

GÉNERO (PINTURA DE) – Pintura representando cenas comuns em interiores domésticos.

Vd. BAMBOCHATA

GÉNIO – Figura infantil ou juvenil alada que, consoante os seus atributos, representam virtudes ou sentimentos.

GESSO – Sulfato de cálcio desidratado. É utilizado como carga na preparação de pinturas aplicado, misturado com cola animal, sobre a superfície da tela ou da tábua. Por ser mais usado no sul da Europa, e o cré no norte, é normalmente um bom indicador sobre o local de execução de algumas pinturas. A pedra de gesso, que foi durante muito tempo a sua forma de comercialização possui no entanto uma percentagem de 6 a 12% de carbonato de cálcio misturado.

GESSOS – Cópias de estátuas famosas executadas, por molde com gesso hemi-hidratado, em tamanho natural ou à escala reduzida para a aprendizagem das Belas-Artes em escolas e academias.

GLACIS

Vd. VELATURA

GLÓRIA – Representação do Céu aberto na pintura cristã, deixando entrever a Santíssima Trindade envolta por uma circunferência de Anjos e Querubins. Representação de grupos de santos no céu (Santos em Glória). Representação da Virgem rodeada de Anjos na Corte Celestial (Virgem em Glória). Representação do triângulo, com ou sem o nome hebraico de IAHVE, ou com um olho no centro, rodeado de raios luminosos.

GOMA ARÁBICA – Polissacarídeo, ou mistura de açucares, que se dissolve em água e que se aplica sobretudo como aglutinante de pigmentos na técnica de pintura a aguarela.

GOMA-LACA – resina de origem animal, segregada a partir dos insetos da *Coccus Lacca* que vivem em espécies de árvores orientais. Foi muito utilizado em lacados do mobiliário indiano, no revestimento de superfícies douradas (molduras) e, também, na composição de vernizes para pintura. É muito instável à deterioração foto-oxidativa tornando-se escura e opaca.

GRADAÇÃO (DEGRADÉ) – Passagem progressiva entre as cores, os tons e as zonas iluminadas e escuras de uma pintura. Também se pode utilizar em relação ao tamanho dos objectos, edifícios ou figuras para dar a sensação de afastamento numa composição.

GRADE – Armação feita de madeira em que se estende e fixa a tela.

GRAFITE – Forma cristalina natural do carvão. Foi produzido industrialmente desde 1891. Mineral que serve para fazer lápis.

GREDAS – Argila arenosa muito branca e suave utilizada como pigmento. Foi sobretudo utilizada na composição de pastas cerâmicas.

GRISALHA – Pintura monocromática em tons de cinzento (*gris*), ou verde ou castanho acinzentados, usada normalmente no verso dos volantes de trípticos ou polípticos.

Autor não identificado
Tríptico da Assunção da Virgem, São Tiago e Santo Estêvão
Óleo sobre madeira
MA: 98/A
Dim (fechado): 40,5 x 21 cm
Foto: IMC/José Pessoa



GUACHE – Têmpera à base de goma arábica, como a aguarela com a qual comunga a maioria dos pigmentos, mas que contém uma carga inerte que a torna opaca, permitindo o abaixamento da

intensidade pelo uso de um pigmento branco e não da diluição. Na Idade Média e no Renascimento usou-se sobretudo na iluminação de manuscritos. No século XIX foi utilizado sobretudo por paisagistas e no século XX. Com a produção industrial, o seu uso intensificou-se por parte de pintores e ilustradores.

HISTÓRIA (PINTURA DE) – Constituía o topo da hierarquia dos géneros pictóricos no pensamento académico da Idade Moderna. Por este nome designa-se toda a pintura que representa uma cena extraída de um texto literário, quer ele seja parte da história antiga ou moderna, ou trate um assunto religioso, mitológico ou poético. A sua importância derivava da sua capacidade de reunir a instrução e a tradução de valores morais, ao simples deleite visual, e da dificuldade em contar por imagens uma história conhecida, respeitando as características físicas e psicológicas dos personagens (decoro).

Círculo de Nicolas Poussin
Os Filisteus atacados pela peste na cidade de Azot
Óleo sobre tela
MNAE: 1788 Pint
Dim: 149,5 x 199 cm
Foto: IMC/José Pessoa



ÍCONE – O termo grego *eikôn* quer dizer imagem e designa, no cristianismo ortodoxo, toda a pintura religiosa móvel, isto é, não mural. A ideia estabelecida desde o período iconoclasta dos séculos VIII e IX de que a reverência devida às imagens transita para o modelo figurado, levou à criação de determinadas práticas de execução e, sobretudo, à cristalização de certas formas de representação que se fixaram em tipologias de santos e de imagens sagradas como a *Santa Face*, o *Cristo Pantocrator*, a *Théotokos* (a Virgem mãe de Deus), as quais tendem a ser reproduzidas criando uma ideia de não evolução, ou de evolução lenta da arte do ícone. Por relação chamamos imagem icónica à imagem fixa onde não existe ação na representação dos personagens sagrados.

IMPRIMADURA – O mesmo que *imprimatura*, termo italiano que se usa internacionalmente: camada fina e transparente dada sobre a preparação da tela ou da tábuia para melhor isolamento e homogeneização do suporte antes da pintura. É dada por vezes sobre o desenho subjacente e pode ser colorida.

INFRAVERMELHO (FOTOGRAFIA DE) – Técnica fotográfica utilizada para a análise do desenho subjacente de certas pinturas. Utilizam-se processos digitais ou uma película sensível à radiação infravermelha, e ilumina-se a pintura com uma lâmpada incandescente. Permite detectar algum do desenho efectuado pelo pintor em certas condições de execução.

Vd. REFLECTOGRAFIA DE INFRAVERMELHO

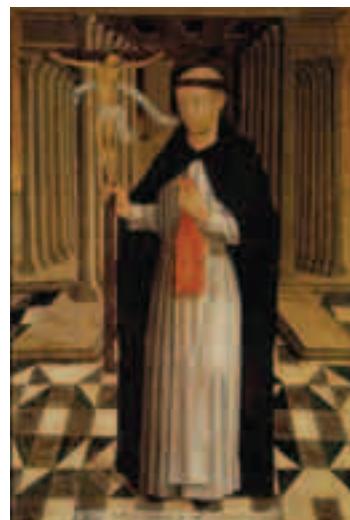
INSCRIÇÃO – Legenda. Frase ou texto que de forma abreviada ou extensa esclarece o sentido de uma imagem, a sua fonte iconográfica ou as condições da sua execução.

ISOLAMENTO

Vd. PREPARAÇÃO

JALDE OU JALDINO – Cor amarela dourada muito viva.

Autor não identificado,
S. Domingos de Gusmão
Óleo e têmpera sobre madeira
MA: 3/A
Dim: 96 x 63 cm
Foto: IMC/Abreu Nunes



LACA DE CARMIM

Vd. LACA

LACA – Nome dado a certas cores translúcidas de origem orgânica (corantes) que solubilizam no aglutinante. Caracterizam-se pela sua pouca espessura e opacidade. Estão neste caso a laca carmim, ou carmesim, obtida da cochonilha, e a garança, feita a partir da raiz da planta herbácea conhecida como *Rubia tinctorum*. Existe também uma laca amarela de goma-resina, citada por Plínio, e que foi utilizada pelos Primitivos Flamengos. Desde 1868 foi criado um derivado do petróleo, a que se dá o nome de laca sintética, ou garanza artificial.

Vd. CORANTE E VELATURA

LACRE – Substância de composição variada (ceras, argilas, goma-laca, pigmentos) usada para fechar cartas ou papéis com sinetes. Esta marcação foi muito usada no verso das telas para marcas de proprietário ou de coleção.

LACUNA – Falta de camada pictural.

LAMBIDA – Ou cansada, diz-se da pintura extremamente trabalhada, sem frescura.

LÁPIS-LAZÚLI (STELATUS LAPIS) – Pedra semi-preciosa de cor azul com veios dourados que moída dá o azul ultramarino natural. Devido ao preço deste produto, quase sempre importado do oriente, que, quando bem usado, garantia uma grande perenidade, é por vezes expressa nos contratos de pintura a obrigatoriedade da sua utilização. Não é invulgar na mesma pintura a tinta obtida deste mineral ser destinada apenas às partes mais importantes da composição, utilizando-se o azul obtido da azurite para as menos centrais na obra. Filipe Nunes, dado o preço deste pigmento, e a sua fraca aderência isolado, aconselhava os pintores a darem a primeira camada com “azul de castela”, feito a partir da azurite e só na última camada empregarem o azul ultramarino.

LIGANTE – O mesmo que aglutinante, deriva do francês *liant*.

LONGES – Parte mais distante da representação de um fundo de paisagem

LUNETA – Pintura semicircular criada para decorar o espaço de parede entre uma porta ou uma janela e a junção de uma abóbada.

MASSICOTE (OU MAQUIM) – Obtém-se da queima do alvaiade e resulta num pigmento amarelo limão.

MADEIRA – A madeira foi o suporte mais utilizado para a pintura móvel tanto na Antiguidade como na Idade Média até ao final do século XVI. Foi utilizada tanto nos pequenos formatos como em grandes tábuas, através da enssamblagem de pranchas. Várias madeiras diferentes foram utilizadas consoante os países e as regiões, o carvalho, na Flandres e em França, o pinho em Espanha, o castanho em Portugal, o choupo na Itália, a nogueira no sul de França, a tília nas escolas do Reno, o abeto na Inglaterra. Contudo o comércio de madeira de carvalho das grandes florestas do Báltico inundou os mercados europeus a partir do século XV e tornou-se de uso generalizado a par (ou suplantando mesmo, em muito, como no caso de Portugal) das madeiras locais. O abate das pranchas de carvalho do Báltico pode ser datado pela dendrocronologia (análise dos anéis de crescimento), o que, apesar das diferenças dos tempos de secagem utilizados conforme a época, a espessura da madeira e o local, é um precioso elemento de situação cronológica da pintura.

MANCHA – Aplicação de tinta, com economia de meios, franqueza de pincelada e pouca definição nos contornos. Uma “bela mancha”, pode dizer-se do bom efeito conseguido com essa economia.

MANEIRA – Estilo pessoal de um pintor. O “termo à maneira de...”, designa uma obra feita anonimamente, tentando imitar um estilo de um pintor ou um tipo de composição ou de temática que lhe foi característica.

MARINHA – Paisagem com uma dominante de elementos marítimos, seja a representação do mar com embarcações, seja a representação de praias, enseadas e portos.

MATIZ – Gradação lenta de tonalidades. Pintura monocromática.

MEIA-TINTA – tonalidade média de qualquer cor, entre a luz e a sombra.

MINIATURA – Pintura de pequenas dimensões, normalmente para ser aplicada em jóias, caixas ou pequenos móveis. Utiliza-se também como equivalente do termo iluminura, não pela reduzida dimensão, mas pela utilização do mínio, um tipo específico de vermelho obtido do óxido de chumbo que é utilizado na iluminação de manuscritos.

MODELADO – Capacidade de transmitir por meio das diferentes tonalidades e do claro-escuro a sensação de volume das figuras.

MONOGRAMA – Letra, ou letras entrelaçadas, utilizadas em substituição da assinatura

MÓRBIDO – Delicado. Utiliza-se para as carnações, sobretudo de crianças e mulheres, onde é perceptível a sua suavidade.

MORDENTE – Substância adesiva viscosa e de secagem lenta (óleos secativos ou adesivos sintéticos) utilizada para fixar a folha de ouro na técnica de douramento a óleo.

MOVIMENTO – Na pintura o movimento traduz-se pela diversidade dos gestos e pela representação da acção do vento e da circulação de ar sobre os objectos, os elementos da natureza e as figuras. Também se pode aplicar à análise da composição pela sua complexidade e diversidade de figuras e formas.

NATURAL – Tirar ou representar do natural diz-se do desenho ou de qualquer composição feita à vista do modelo e não sobre outra pintura, desenho ou estampa.

NATUREZA-MORTA – Sob este nome designa-se uma grande variedade de temas que tem em comum a representação de objectos inanimados, de frutos, flores ou animais mortos. A natureza-morta foi cultivada na Antiguidade Clássica, na representação de repastos ou oferendas de alimentos que se davam aos convidados – os *xénia*, e existem diversos exemplos da sua aplicação em mosaicos. Apesar disso e da fama que as anedotas conferem aos seus cultores na habilidade com que criavam a ilusão da natureza, os artistas que praticavam este género de pintura eram considerados depreciativamente “pintores de coisas pequenas”. Esta depreciação mantém-se no pensamento académico, mesmo depois do desenvolvimento da pintura de natureza-morta como género autónomo ligada ao advento do colecionismo no século XVII. Sob esta designação podemos distinguir vários sub-géneros, a *Vanitas*, pintura de objectos com significação moral sobre a passagem do tempo e a efemeridade dos prazeres e da glória, as pinturas de flores e frutos onde é possível descortinar uma significação religiosa, a pintura de “mesas postas”, as representações de caça e de peixes, conchas ou mariscos, a natureza-morta com paisagem, ou com figuras, e a representação simples de objectos ou de frutos.

OCRE – Pigmento de terra natural cuja cor é dada por óxidos de ferro.

PAISAGEM – Trata-se de um dos géneros clássicos da pintura que despontou, autonomamente, no século XVI, para se desenvolver nos séculos seguinte ligado ao colecionismo, primeiro, e depois a um entendimento filosófico da natureza como lugar do belo ideal e heróico (Poussin), de apelo bucólico e pastoril (Claude Lorain), ou força dramática do sublime (românticos). Antes de se constituir como género autónomo, a paisagem foi ocupando cada vez mais destaque na economia das composições, religiosas ou mitológicas, como acontece por exemplo na pintura de Patinir. Alguns

quadros aliás, a que damos hoje significações, como a *Tempestade*, de Giorgione, foram descritos no século XVI como paisagens. O termo abarcaria por certo também figurações simbólicas de provérbios e calendários de origem tardo-medieval, e ocuparia especialistas nas oficinas maiores. Contudo é sobretudo a partir da pintura holandesa do século XVI, vencidos os comentários jocosos e as reservas académicas, que a pintura de paisagem como arte maior de representação da realidade visível se institucionaliza e ganha adeptos capazes de teorizar em sua defesa, como Norgate e Huygens.

PAÍS – Pintura de paisagem. Vista de campo.

PALA – Painel, de razoáveis dimensões, que ocupa a totalidade da decoração de um altar.

PALETA – Para além do objecto, pequena tábuia em que os pintores misturam as cores, o termo designa de uma forma geral o colrido de um artista, podendo assim falar-se de uma paleta larga ou estreita, vibrante, soturna, etc.

PAMPANO – ramo de vide com folhas e cachos usado na ornamen-tação

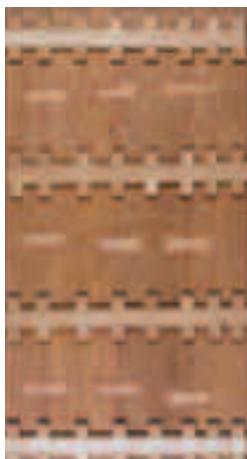
PANORAMA – Representação do aspecto exterior de uma cidade

PANÓPLIA – Motivo decorativo composto de armaduras ou outros artefactos militares.

PASSAGEM – Transição entre tonalidades ou cores

PARQUETAGEM – Reforço colocado nos painéis de madeira para evitar a sua deformação, sobretudo o empreno. Trata-se de uma série de barras de madeira coladas paralelamente a intervalos regulares, formando uma grelha sobre o tardoz do painel. Por vezes apenas as verticais estão coladas ao painel, deslizando livremente em reservas destas as travessas horizontais.

Exemplo de parquetagem:
Mestre não identificado
*Apresentação do Menino
no Templo*
ME: 1510
Dim: 188,4 x 97,1 cm
Foto: IMC/José Pessoa



PASTEL – O pastel caracteriza-se pela utilização de pigmentos aglutinados por gomas (por exemplo, tragacanto) ou óleos compactadas em pequenas barras, o que confere às cores uma grande luminosidade. Na maior parte as cores têm uma grande percentagem de branco, o que acentua a suavidade desta técnica. Embora tenha havido algumas experiências próximas no século XVI, com Dürer e Holbein, a utilização do pastel só se generaliza no século XVIII com Rosalba Carriera e Quentin de la Tour, tornando-se um meio de expressão importante na pintura *rocaille* e romântica, permanecendo como um meio expressivo de eleição até ao impressionismo.

PATINA – Refere-se ao envelhecimento natural da camada superficial das pinturas (vernizes, camada pictórica), sob o efeito da passagem do tempo.

PERSPECTIVA – Meio de transposição sobre um plano de um espaço a três dimensões. Nesta técnica incluem-se não só a perspectiva geométrica clássica, definida no Renascimento, mas todos os processos empíricos utilizados para criar a ilusão de tridimensionalidade.

PIGMENTO – Qualquer substância com capacidade para transmitir a sua coloração a outra substância quando misturada com aglutinante dá origem a uma tinta. São geralmente de natureza inorgânica e podem ser obtidos de modo natural (moagem, cocção, etc.) ou por procedimento sintéticos.

PESO (PESADO) – Falta de elegância nas formas, atarracadas e sem respiração. Aplica-se tanto à figura sem delicadeza corporal, como ao arvoredo denso e sem ar, ou à composição cheia.

POCHADE – Pequena tela ou tabuinha transportável no bolso (*pochet*), que era usada sobre a palma da mão e onde, em largas pinceladas, se guardava uma impressão, principalmente de uma paisagem, um céu ou uma marinha. Ao contrário do estudo, que normalmente servia para uma obra futura, a *pochade* vale por si, na captação rápida do instante.



Alfredo Keil
Nuvens
Óleo sobre tela
MC/MNAC: 1979
Dim: 10,8 x 26,2 cm
Foto: IMC/José Pessoa

POLÍPTICO – Retábulo composto por mais de três painéis.

PONCIF

Vd. ESTREZIDO

PONTOS (PINTURA POR) – Aplicação das tintas em pequenos pontos, que se unem visualmente a certa distância. Era usada na iluminura, sobretudo de branco e negro, invenção que Francisco de Holanda reivindica. No século XIX, Seurat utilizou a pintura por pontos para fragmentar as cores em pequenas manchas de diferente intensidade, colocadas metódicamente, de forma a serem aprendidas em conjunto, iniciando o movimento que se chamou pontilismo.

PREDELA – O mesmo que banco. Painel, ou conjunto de painéis, colocados na base de um retábulo.

PREPARO (PREPARAÇÃO) – Camada aplicada sobre o suporte constituída normalmente por uma cola animal e gesso ou cré, destinada a reduzir o poder de absorção do material que constitui o suporte, a aumentar a aderência das tintas e a criar uma base uniforme para a pintura.

PÚRPURA – Cor roxa. Pigmento obtido a partir de um molusco, com o mesmo nome, existente no mediterrâneo.

PURPURINA – Partículas metálicas aglutinadas com óleos, resinas ou ceras que são utilizados para imitar, a baixo custo, técnicas de douramento. Muito utilizada no restauro de molduras, tende rapidamente a perder o brilho metálico, pela alteração da sua cor pelos produtos de corrosão.

PUNÇÃO – Instrumento de ferro utilizado pelos ourives para criarem relevos ou marcas impressas na prata e no ouro. Na pintura medieval, nomeadamente na italiana, foi comum a sua utilização decorativa sobre os fundos em que era aplicada folha de ouro.

QUADRATTURA – Pintura de arquitectura perspectivada utilizada sobretudo nos tectos.

QUADRÍCULA – Divisão de um desenho ou modelo reduzido em linhas verticais e horizontais, que se repetem no painel definitivo de maiores dimensões para auxiliar a passagem do desenho para o suporte definitivo. Também se chama quadrícula ao instrumento composto dessas mesmas linhas e de um orifício ou tubo de observação, que se usa para facilitar a tomada do desenho.

QUEBRA, QUEBRAR, TINTAS QUEBRADAS – Mistura de tintas que modifica ou gradua a cor natural de um pigmento.

QUERUBIM – Cabeças de menino aladas que correspondem à representação do espírito celeste do segundo coro da primeira hierarquia.

QUIMERA – Figura fantástica com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão

RADIOGRAFIA – Método de exame que consiste em emitir raios-X sobre o objecto e registar a imagem produzida, numa película radiográfica ou digitalmente. As diferentes formas como os raios-X atravessam a pintura dependem da composição e densidade dos materiais constituintes. Permite estudar a técnica de execução, arrependimentos, modificações, o estado de conservação e inclusivamente pinturas subjacentes.

Radiografia parcial da pintura
de Autor não identificado,
Virgem da Glória
Óleo sobre madeira de carvalho
ME: 1501
Foto: IMC/José Pessoa



REALÇAR – Acção de dar o realce, que é a pincelada limpa e vigorosa para fazer sobressair uma parte do desenho ou da iluminação.

REBARBA – Quando a pintura é efectuada com o painel ou a tela já emoldurada a tinta aplicada cria no bordo uma pequena altura que delimita a parte pintada, saliência que se designa por rebarba.

REBORDO – Pequena faixa em volta de um painel que não recebeu pintura por esta ter sido executada com a obra dentro de um quadro ou moldura. É uma garantia da integridade da obra e, na pintura antiga, quando não existe, denota normalmente algum aparelamento ou amputação da obra.

RECURSADO

Ver **ESCORÇO**

REFLECTOGRAFIA DE INFRAVERMELHOS – Método de exame do desenho subjacente que consiste em obter imagens de uma pintura através de um sistema sensível à radiação infravermelha . Tal como no infravermelho convencional ilumina-se a pintura com lâmpadas incandescentes e capta-se a imagem através de um de dois sistemas: um equipamento baseado no emprego de um tubo vidicón, que permite uma imagem analógica, visionada através de écran de



Autor não identificado
Adoração dos Reis Magos
Óleo sobre madeira de carvalho
ME: 1508
Foto: IMC/José Pessoa
Pormenor em fotografia
do espectro visível e em
reflectografia de infravermelhos,
detectando-se o desenho
preparatório

televisão, ou um equipamento digital através de um *Charge-Coupled Device CCD*, que permite a transformação dos fotões em sinais electrónicos, produzindo imagens digitais. As imagens obtidas, reflectogramas, são depois reunidas em painéis de dimensões variáveis, até ao tamanho integral das pinturas.

RECORTAR – Recorte é o contorno marcado entre duas cores numa passagem sem transição. Também designa a aplicação de uma figura, ou forma em papel, ou noutro material, sobre o suporte numa colagem.

RELEVAR – Dar a aparência de relevo através da utilização do claro-escuro.

REPINTE (REPINTADO) – Parte da pintura que cobre uma outra original. Os repintes podem ocorrer por acções de intervenção posterior na obra derivadas de critérios estéticos ou iconográficos. São sempre posteriores à finalização da obra, distinguindo-se por isso dos arrependimentos e alterações efectuados pelo próprio autor, e também se diferenciam dos retoques, colocados em regiões de falta de pintura pelas acções de conservação e restauro.

RÉPLICA – A réplica é uma cópia de uma obra original feita no atelier do artista que criou a primeira. Por razões de mercado muitas vezes os artistas tendiam a satisfazer vários encomendadores com a mesma imagem, fosse pela fortuna e agrado que ela obtinha, fosse por outro tipo de necessidades, como acontecia no caso dos retratos, que eram frequentemente replicados para trocas diplomáticas e para estarem presentes em diferentes palácios e serviços públicos. A réplica distingue-se da cópia, que é feita sobre um original mas por artista distinto, e da versão, em que o artista ensaia para o mesmo tema uma solução com algumas variantes.

RESSEQUIDA – Pintura em que as cores aparecem desmaiadas pela falta do aglutinante e/ou do verniz.

RETÁBULO – O termo designa o fundo do altar e, por continuação, a decoração que ocupa essa parte. Normalmente encerra uma estrutura arquitectónica, na qual se desenvolvem imagens ou cenas retiradas da Bíblia ou das vidas de santos. O retábulo começou por ser uma simples marcação figurativa da invocação do altar, mas a influência do franciscanismo e o crescimento das próprias artes promoveram o seu desenvolvimento e complexificação ao longo dos séculos finais da Idade Média, acentuando a sua vertente didáctica, aproveitando para isso os diferentes painéis de pintura, ou escultura, para criar uma sequência narrativa que acaba por caracterizar a estrutura retabular na Idade Moderna. Consoante as épocas e os locais de execução, a estrutura retabular pode apresentar modelos muito diversos, desde a simples edícula para receber a imagem do santo, ou o painel único atrás do altar, até estruturas muito complexas e amplas que ocupam a totalidade da ousia. Normalmente, o retábulo compõe-se de um painel ou imagem central, correspondendo à invocação do altar, e a uma sequência de painéis com figuras de santos ou passos historiados de histórias sacras, que se desenvolvem por vezes em várias fiadas, corpos ou andares, distribuídos por tramos. O registo inferior é normalmente de menores dimensões, em altura, e designa-se por predela, ou banco. Frequentemente toda a estrutura é coroada por um corpo avançado protector designado por sobrecéu ou guarda-pó. A partir do Renascimento, na Itália desenvolveram-se sobretudo os retábulos de uma só grande pintura, com banco e, por vezes outro painel de coroamento, estrutura que se designa por *palla* de altar. Na Península Ibérica prevaleceram os retábulos historiados, organizados em altura, com vários corpos sobrepostos, estrutura que se deveu inicialmente à peculiar colocação do coro nas catedrais espanholas, e que tendeu a manter-se. Na pintura italiana dos séculos XIII e XIV e flamenga dos séculos XIV e XV desenvolveram-se outras estruturas, com um desenvolvimento na horizontal (para um melhor aproveitamento das condições de iluminação, deixando livre a área superior das capelas para a grande fenestração gótica), por vezes de grande mobilidade, em que parte da máquina retabular se articula sobre o centro, permitindo uma leitura com a estrutura fechada e uma

outra com a mesma estrutura aberta. Essas abas designam-se por volantes e são frequentemente pintadas em grisalha na face posterior. Estes conjuntos designam-se por trípticos ou polípticos, consoante se distribuem em três ou mais corpos.

RETOQUE – O termo designa duas distintas situações. Chama-se retoque aos pequenos acertos executados pelo pintor na fase de acabamento da obra e, no restauro, designa-se pela mesma palavra o preenchimento das zonas de lacuna da pintura executado com um meio diferente do original.

RETRATO – Representação individual ou colectiva da figura humana, com a intenção principal de deixar uma memória do modelo figurado. Não devem ser considerados retratos as representações idealizadas de santos ou heróis, nem as imagens decorrentes do estudo de modelos em que está ausente como motivação principal a fixação do retratado.

SANGUÍNEA – Lápis avermelhado, compacto, de cor castanho-avermelhada bastante escura, obtido a partir da hematite (principal minério do ferro).

SECANTE – Os secantes são aditivos de sais metálicos de chumbo, magnésio, cobalto, que se misturam com os aglutinantes oleosos ou vernizes, de modo a acelarar a sua secagem. O uso excessivo de secantes leva frequentemente a um estalado na superfície da pintura, devida à retracção rápida da matéria.

SECO – Designa-se por pintura a seco a pintura mural efectuada a têmpera sobre a superfície seca do reboco, distinguindo-se da pintura a fresco, mais perene e de maior qualidade. O termo seco é também usado genericamente na pintura para designar de forma depreciativa a obra em que faltam qualidades de harmonia entre o colorido, a luz e a sombra, ou onde o desenho apresenta contornos duros.

SFUMATO – Esfumado. À maneira de fumo. Diz-se de uma gradação extremamente suave no modelado que suaviza os contornos da figura ou da paisagem. É particularmente associado à pintura de Leonardo de Vinci e à gradação imperceptível que utilizava na passagem dos meios tons para a luz.

SINOPIA – Embora hoje se use este termo italiano, no português arcaico aparecem-nos como sinónimos sinobre, sinopera ou sino-pla. Trata-se de um pigmento vermelho (óxido de ferro) extraído da região de Sinopia, no Mar Negro. Este pigmento foi frequentemente usado pelos pintores italianos para o desenho preparatório das composições murais, de forma que o termo passou a designar esse mesmo desenho. As técnicas de destacamento de pinturas murais (*stacco* ou *strappo*) permitiram a retirada para outros suportes da camada pictural dos frescos, deixando à vista este desenho subjacente à pintura.

SOMBRA – Em pintura, a sombra não designa apenas a projecção de um corpo sobre uma superfície, mas toda a parte de menor iluminação que contribui para a imagem volumétrica dos objectos e das figuras. Podem ser mais ou menos profundas, consoante a intensidade do claro-escuro. A aplicação das sombras diz-se sombrear, e a sua distribuição é uma parte essencial da composição pictural.

SOBRECÉU – O mesmo que guarda-pó. Resguardo avançado colocado nos retábulos sobre as pinturas para proteger do pó. Por vezes eram providos de cortinas para protecção da imagem, que se abriam consoante as datas festivas e o calendário litúrgico.

SUAVE – Diz-se do colorido harmónico e sem fortes contrastes.

SUPORTE – Matéria-base sobre a qual é aplicada a preparação e a camada cromática. Os suportes mais usuais são a tela, a madeira e o cobre, para além da pintura mural, que se aplica sobre a parede. No entanto encontramos os mais variados materiais, desde o papel e o cartão até ao marfim, o pergaminho e o couro

e uma enorme variedade de metais. Na descrição do suporte deve ter-se em conta não só a sua identificação, mas também a sua construção material, formas de união e integridade.

SURDA – O contrário de vibrante. Diz-se da cor com pouca vivacidade de luz.

TELA – Suporte têxtil para pintura. Na sua forma actual é o mais comum dos suportes de pintura e consiste num pano, estendido sobre uma grade de madeira. Dada a fragilidade das primeiras telas sobraram poucos vestígios medievais, mas por certo este género de suporte foi utilizado desde muito cedo. Plínio referencia um enorme retrato de Nero de 120 pés, pintado sobre pano, pelo que se atesta a utilização de suportes têxteis desde a Antiguidade, mas foi sobretudo a partir do fim da Idade Média, que o seu uso começou a ser mais frequente. O tratado medieval de Eralcius, *De Coloribus et Artibus Romanorum* (século XIII), refere concretamente a pintura sobre tela de linho, e o modo de a esticar num bastidor de madeira, depois de molhada em cola. Tratava-se de um bastidor provisório e não de uma grade fixa, pelo que provavelmente se tratavam de uma espécie de bandeiras ou pendões, pintados directamente na tela com uma ligeira encolagem, ou mesmo sem preparo, como se vê nalgumas pinturas medievais a têmpera, que utilizam o linho muito fino ou a seda, sem preparação. No século XV e inícios do XVI conhecem-se vários exemplos, da Flandres (van der Weyden, Brughel) à Itália (Mantegna). Nas *Visitações* de algumas igrejas da Beira Baixa, de 1510, fala-se na necessidade da encomenda de panos pintados da Flandres, pelo que esta pintura deve ter atingido então uma produção relevante, com expressão no comércio internacional.

Outro tipo de pintura que utilizou o suporte têxtil foi a pintura efémera, realizada para decorar varandas e muros nas cerimónias pascais. Em Espanha chamavam-se *sargas*, nome derivado do têxtil utilizado, e os seus autores constituíam um nível próprio, e baixo, na hierarquia do ofício. Embora raras restam algumas em Portugal, em S. Miguel de Acha e na Misericórdia de Medelim, por exemplo, ambas do século XVII.

De uma maneira sistemática a tela moderna, armada em grade, desenvolveu-se no final do século XV na pintura veneziana e ao longo do século XVI espalhou-se por toda a Europa, até se converter, nos finais da centúria, no suporte mais generalizado da pintura, com vantagens económicas, de peso, de acessibilidade e, em certos casos, mesmo de conservação. Em Portugal no entanto o novo material demorou a generalizar-se. Apesar de alguns exemplares, sobretudo de retratos, executados ainda no século XVI (*Retrato de D. Sebastião*, do MNAA, por exemplo), até à década de 1620 a pintura sobre tela foi claramente minoritária, só se invertendo a situação com o advento do barroco e da influência espanhola.

Os materiais usados para a execução de telas são os mais diversos, desde o linho finíssimo e a seda utilizados nas primeiras experiências, até aos tecidos industriais sintéticos que hoje se utilizam. A sua variação deriva não só dos locais e da época de utilização, mas também da resistência necessária, nomeadamente pela dimensão da tela. Os tecidos mais comuns são o linho, o algodão, o cânhamo (onde deriva a palavra inglesa *canvas*), ou a juta. O tecido completamente regular, de trama muito fechada, indica um fabrico industrial, que só começa no século XVIII. O tecido manufacturado tem tendência, pelo contrário, para uma trama mais aberta e irregular. O seu desenho começou por ser simples, em tafetá, isto é, num entrelaçado regular entre a teia e a trama, mas ao longo do século XVII complexificou-se, dando origem à sarja, tecidos em espinha ou diagonal, que resultam da diferente relação entre os fios de teia e da trama. O tecido em espinha, pela frequência com que foi utilizada na pintura veneziana, é por vezes chamada tela de Veneza. No século XVIII houve tendência para se regressar aos tecidos de tafetá.

TÊMPERA – Técnica de pintura em que o aglutinante é solúvel em água, colas, ovo, gomas, produzindo tintas de grande opacidade, possíveis de utilizar quer na pintura de cavalete, quer na pintura mural.



Álvaro Pires de Évora,
Virgem com o Menino,
S. Bartolomeu e Santo Antão,
sob a Anunciação
Têmpera sobre madeira
ME: 5082
Dim: 92 x 54 cm
Foto: IMC/José Pessoa

TENTO – Pequena vara fina, envolta de pele ou pano numa das extremidades, que os pintores usam para repousarem sobre ela a mão que utilizam para o pincel, de forma a executarem mais certamente alguns pormenores.

TEREBENTINA – Resina extraída de certas árvores como o pinheiro, o abeto e o cipreste, que serve para a obtenção de vernizes ou para ser usado como secativo. Essência de terebentina – água-raz.

TERRAS – Pigmentos de base argilosa ou calcária empregues na pintura, como os ocres e certos verdes e castanhos. Terra verde de Verona, terra de Colónia, um castanho escuro, Terra de Itália, avermelhada, etc.

TONDO – Pintura circular (de *rotondo*, em italiano), muito utilizada na Renascença.

TOUCHE – À letra “toque”, define a pincelada, isto é o efeito do pincel em cada gesto que aplica a tinta. Pode ser vigorosa, ou frouxa, pequena ou larga, evidente ou apagada. Nem em todos os pintores o *touche* assume importância, e antes do século XVI não tem por certo valor expressivo, mas revela em muitas outras, uma criatividade viva e um sentido de autoria muito evidente.

TRÍPTICO – Pintura composta por três partes, um painel central e duas abas, sendo que, usualmente, estas têm a mesma altura e metade da largura do painel central, ao qual estão unidas por dobradiças, permitindo fechá-las sobre o centro, encerrando dessa forma o tríptico. Foi uma forma de organização dos retábulos muito usual entre os séculos XIV e XVI, havendo normalmente uma hierarquia entre o painel central muitas vezes com representações de Cristo ou da Virgem e as abas, onde usualmente se representam Santos e, por vezes, doadores. O verso das abas, que fica visível quando o tríptico está fechado é por vezes pintado a grisalha, ou decorado com representações heráldicas dos encomendantes ou doadores.



Goswin van der Weyden
Tríptico da Apresentação
da Virgem, com Santo António
e S. Francisco nos volantes
Óleo sobre madeira
MNAE: 1287 Pint
Dim (fechado): 118 x 77 cm
Foto: IMC/José Pessoa

ULTRAMARINO

Vd. LÁPIS-LÁZULI

ULTRAVIOLETA – A fluorescência ultravioleta é uma técnica de exame muito útil para detectar intervenções mais ou menos recentes na pintura. Consiste em iluminá-la com luz ultravioleta, através de uma lâmpada negra, chamada de Wood, e observar a fluorescência dos materiais que compõem a pintura. Vernizes novos e antigos, repintes e retoques reagem diferentemente permitindo ver intervenções na pintura. Pode fotografar-se com um tipo normal de película a branco e negro.

VAGO (VAGUEZA)

Vd. VAPOROSO



Fotografia sob fluorescência ultravioleta As manchas mais escuras detectam repintes recentes
Autor não identificado
Cristo Perante Pilatos
Óleo sobre madeira
ME: 1516
Dim: 76,9 x 105,1 cm
Foto: IMC/José Pessoa

VALOR – A palavra aplica-se ao cromatismo, entendendo-se a relação de certas cores sobre outras. Se o colorido é demasiado próximo nos seus tons, carece de valor, isto é, carece que se aumente ou abata alguns tons para valorizá-los ou deixar sobressair outros.

VAPOROSO – O mesmo que vago, ou vagueza. Aplica-se à representação suave dos efeitos do vapor ou da humidade no ar, referindo-se directamente aos céus ou, por comparação, a algum outro pormenor da pintura, nomeadamente de certos vestuários femininos.

VELATURA (GLACIS) – Meio de expressão por excelência da pintura a óleo antiga, a velatura é a aplicação de uma camada de tinta de grande transparência e fluidez sobre outra camada de cor já seca, para a modificar na tonalidade ou na luminosidade. Pode ser utilizado quer sobre a mesma cor, quer em cores diferentes, tornando-as mais ricas de nuances. A análise do corte estratigráfico (vd.) de amostras colhidas na camada pictural permite observar as várias sequências de velaturas.

VERDE – Uma das sete cores primitivas do espectro solar. É composta do azul e do amarelo. Os pigmentos verdes mais comuns

para a pintura a óleo obtinham-se dos derivados do cobre e da Trituração da malaquite. Alguns pigmentos vegetais extraídos de bagas ou plantas são usados na aguarela. Também era utilizada uma terra verde, conhecida como *verdaccio*. Mais modernos são os chamados *verde Veronese*, descoberto em 1814, o *viridian* (óxido de crómio hidratado, ou transparente), fabricado industrialmente desde 1838 e a sua versão opaca (desidratada) utilizada desde 1862.

VERDIGRIS – Também chamado verde da Grécia, descrito por Plínio. Verdete produzido pela acção do vinagre sobre o cobre, resultando num pigmento de verde azulado. Dentro dos pigmentos verdes, é um dos mais reactivos com tendência para alterar a sua cor para castanho. Quando misturado com uma resina dissolve-se e forma, um verde transparente, resinato de cobre.

Vd. **VELATURA**

VERMELHÃO – Cor obtida do mínio, mineral de cor vermelho vivo. Tradicionalmente o mais admirado vinha da China, mas também se encontra na Europa, na Alemanha e na Holanda.

Vd. **CINÁBRIOS**

VERMELHO (LÁPIS) – Sanguínea.

VERNIZ – Camada fina transparente aplicada sobre a superfície de pintura com o objectivo de proteger, dar brilho e saturação às cores. Podem ser usados vários tipos de substâncias. Mistura de resina (damar) com essência de terebintina em diferentes diluições, ou até misturada com o óleo. Actualmente existem uma grande quantidade de vernizes sintéticos.

VOLANTE (OU ABA) – Porta de um tríptico, que se fecha sobre o painel central. O verso é frequentemente pintado a grisalha ou dourado com as armas do doador ou outros símbolos.



Autor não identificado
*Tríptico do Salvador,
com escudos heráldicos
no reverso dos volantes*
Óleo e têmpera sobre madeira
MA: 4/A; 4-1/A; 4-2/A
Dim (painel central): 106 x 60 cm
Foto: IMC/José Pessoa

NOTA BIBLIOGRÁFICA SOBRE O GLOSSÁRIO

São muitas as fontes antigas sobre materiais e técnicas de pintura, e também sobre o vocabulário crítico. A mais importante das primeiras é sem dúvida o *Il Libro dell'arte* de Cennino Cennini, escrito nos finais do século XIV no norte de Itália. Conhecido de cópia manuscrita só foi publicado pela primeira vez em Itália em 1821. Existem edições modernas disponíveis em várias línguas (utilizamos a edição comentada por Franco Brunello, traduzida para as Ediciones AKAL, Madrid, 1988). O tratado de Cennini pode ser comparado com outros tratados medievais, o mais conhecido dos quais é talvez o do monge Teófilo, *Diversarum Artium Schedula*, escrito na primeira metade do século XII, editado pela primeira vez em 1781. Uma versão portuguesa preparada por Virgolino Ferreira Jorge, saiu no *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 89, 1.º Tomo, 1983. A clássica reunião de tratados medievais e renascentistas foi publicada por Mrs. Mary Merrifield, sob o título *Original Treatises dating from the XIIth to XVIIth centuries of the Arts of Painting*, London, John Murray, 1849. As 312 páginas da introdução de Mrs. Merrifield aos tratados que publica constituem ainda hoje uma das mais esclarecedoras leituras sobre técnica na pintura antiga. Existe uma edição recente muito acessível que inclui uma introdução e um glossário de termos técnicos de S. M. Alexander, *Medieval and Renaissance Treatises on the arts of Painting*, New York, Dover Publications, 1999. Dos tratados do Renascimento com interesse particular no campo da técnica podemos salientar a introdução de Giorgio Vasari (1511-1571) à famosa *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, editada pela primeira vez em Florença, em 1550. A edição mais disponível actualmente na língua original é talvez a comentada por Lucciano Bellosi e Aldo Rossi, 2 vols. Milão, Einaudi, 1991. Uma edição desta introdução foi publicada com bastantes anotações por G. Baldwin Brown, em 1907, sob o título *Vasari on Technique*. Desta obra existem reimpressões recentes feitas a partir da edição de 1960 da Dover Publications, Inc., New York.

Os tratados da Idade Moderna estão normalmente mais preocupados com os problemas de identidade, de norma e de inserção da

pintura no conjunto das artes e dos saberes, do que com os aspectos técnicos, aprendidos e sedimentados na prática de ateliê que era também o esteio essencial da passagem de conhecimentos. Apesar disso, para além de Vasari, que já citamos, escritos como os de Leonardo da Vinci, os de Francisco de Holanda, ou os de Francisco Pacheco, trazem importantes achegas e esclarecimentos sobre o vocabulário de pintura. Do segundo falaremos mais à frente, do primeiro existem imensas edições contemporâneas. A fixação do texto mais usada é a de C. Pedretti, *Teatrise on Painting*, Berkeley, 1964, e a mais extensa é a de J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 vols., Oxford, 1977, aos quais se seguiram outros dois volumes de *Commentary*, por C. Pedretti. Mais acessíveis são as edições de Martin Kemp, *Leonardo on Painting*, New Haven and London, 1989 e a edição castelhana Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, de Angel González Garcia, 2.^a ed., Madrid, Akal, 1993. Finalmente uma edição recente do tratado *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (1.^a ed, póstuma, 1649), pode encontrar-se na edição preparada por Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Francisco Pacheco – El Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

Das colectâneas e aproximações globais à tratadística da Idade Moderna, salientamos o clássico de Julius Schlosser, *Die Kunsliteratur*, Viena, 1924, com edições recentes em várias línguas e, para o caso espanhol Francisco Calvo Serraller, *Teoria de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981. Sobre os aspectos mais especificamente técnicos a obra fundamental é o texto de Silvia Bordini, *Materia Immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma, Leonardo de Luca Editori e Instituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 1991. Trata-se de uma apresentação comentada das fontes sobre a técnica da pintura da Antiguidade ao século XIX, com bibliografia, glossário e um interessante ensaio introdutório sobre “il linguaggio della tecnica artistica”. Para a pintura dos séculos XVIII e XIX é interessante a obra de Leslie Carlyle, *The Artist's Assistant, oil painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900, with reference to select Eighteenth-century sources*, London, Archetype Publication, 2001.

Fora da tratadística antiga, envolvendo uma perspectiva crítica, o grande clássico sobre os procedimentos técnicos da pintura continua a ser o texto de Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart, 1921. Desta obra existem edições recentes em várias

línguas. Utilizamos a 18.^a edição espanhola, Editorial Reverté, Barcelona, 1998 (reimp. 2002). Dos manuais mais recentes foi utilizado o de Ana Calvo, *Conservación y restauración, materiales, técnicas y procedimientos de lo A a la Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

A esta obra deve juntar-se o livro de Daniel V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, 1.^a ed. Londres, 1936, de que existe edição de 1956 pela Dover Inc, com sucessivas reimpressões. Finalmente, juntaríamos a estes o trabalho de Rutherford J. Gettens e George L. Stout, *Painting Materials. A short Encyclopaedia*, editado originariamente em 1942 e republicado em 1966 pela Dover Inc., New York, com reimpressões várias até hoje. Utilizamos também algumas obras mais recentes, que se podem colocar na sequência dos três clássicos que apresentamos, como o livro de Antoni Pedrola, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, ed. Ariel, Barcelona, 1998, um manual acessível, fácil e muito preciso sobre a datação histórica de alguns pigmentos e outros materiais. Neste aspecto de grande utilidade são as obras de R. D. Harley, *Artists' Pigments c. 1600-1835*, London, Butterword, 1970 e de C. V. Horie, *Materials for Conservation, Organic consolidants, adhesives and coatings*, Butterword-Heinemann, London, 1987. Especificamente sobre ligantes e vernizes foi utilizada a obra de Liliane Masschelin-Kleiner, *Ancient Binding Média, Varnishes and Adhesives*, Roma, ICCROM, 1995.

Mais específicos, mas de consulta proveitosa, estão para a pintura sobre madeira o volume de actas do simpósio do J. Paul Getty Museum (1995), *The Structural Conservation of Panel Paintings*, Los Angeles, 1998, para além do clássico de Jacqueline Marette, *Connaisance des Primitifs par l'étude des bois*, Paris, ed. A & J. Picard, 1961 (que no entanto contém dados incorrectos sobre algumas pinturas portuguesas). No caso específico da identificação de madeiras é muito útil a obra de Herbert L. Edlin, *What wood is that? A Manual of wood identification*, London, Thames & Hudson, 1969, que tem a vantagem de trazer quarenta amostras de madeiras em pequenas lâminas. Para a pintura em tela recorremos à obra de Anna Villarquique, *La Pintura sobre Tela*, 2 vols., San Sebastian, Nerea, 2000, e para a pintura sobre cobre, aos estudos introdutórios ao catálogo *Cooper as Canvas. Two centuries of Masterpiece paintings on copper, 1575-1775*, New York, Phoenix Art Museum and Oxford University Press, 1999.

Sobre a análise do espectro não visível utilizamos sobretudo as seguintes obras: Erma Hermens, ed., *Looking Through Paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research*. Leiden, Leids Kunsthistorisch Jaarboek, 1998; Maryan Ainsworth, ed., *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A critical Look at Current Methodologies*, New York, The Metropolitan Museum of Art, & Yale University Press, 1998; Maria Clelia Galassi, *Il Disegno Svelato. Progetto e imagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Ilisso ed., s.l., 1998; David Bomford, ed., *Art in the Making. Underdrawings in Renaissance Paintings*, London, National Gallery Company, 2002; Gabriele Finaldi e Carmen Garrido, eds., *El Trazo Oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, Madrid, Prado, 2006.

Dos léxicos editados recentemente destacaríamos: Dawson W. Carr and Mark Leonard, *Looking at Paintings. A guide to technical terms*, The J. Paul Getty Museum in association with British Museum Press, London & New York, 1992; André Chastel et. alli., *L'atelier du peintre. Dictionnaire de termes techniques*, 2.^a ed. Paris, Larousse, 1998 e Alain Leduc, *Le Mots de la Peinture*, Paris, ed. Belin, 2002

Para a definição de alguns conceitos críticos e teóricos valemos-nos sobretudo da obra de Jonathan Harris, *Art History. The Key Concepts*, Routledge, London & New York, 2006 e do glossário final do livro de Eric Fernie, *Art History and its Methods*, London, Phaidon, 1995

Especificamente para Portugal, as primeiras informações de vocabulário artístico encontram-se em Francisco de Holanda. Veja-se sobretudo o primeiro livro do *Da Pintura Antiga* (1548). Seguimos a edição de Angel González Garcia – Francisco de Holanda *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1983. É também útil, nalguns aspectos, o pequeno tratado sobre o retrato, *Do Tirar Polo Natural*, não incluído naquela edição. Edição de José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1994. Muito informativo quanto a procedimentos e materiais é o tratado de Philippe Nunes, *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*, editado em Lisboa, em 1615. Há uma edição contemporânea facsimilada com introdução de Leontina Ventura, Porto, Paisagem, 1982. Grande parte das informações destes tratados estão reunidos na obra de Francisco Assis Rodrigues, *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*, Lisboa, Imprensa

Nacional, 1876. Creio que é o melhor que se publicou em Portugal. Dos editados nas últimas décadas destacaria Luis Manuel Teixeira, *Dicionário de Belas-Artes*, Lisboa, Presença, 1985 e António João Cruz, *As Cores dos Artistas. História e Ciências dos Pigmentos utilizados em Pintura*, Lisboa, Apenas, 2004.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

INSTITUIÇÃO / PROPRIETÁRIO Museu de Évora

SUPER-CATEGORIA Artes Plásticas, Artes Decorativas, etc.

CATEGORIA Pintura

TÍTULO Virgem com o Menino entre S. Bartolomeu e Santo Antão Abade, sob a Anunciação

N.º DE INVENTÁRIO ME 5082



IDENTIFICAÇÃO

DESCRIÇÃO

O espaço pictórico é dividido por um arco ogival que nasce a cerca de dois terços da base da pintura. Nas reservas desse arco figura-se a representação da Anunciação, com o anjo à esquerda, ajoelhado, de perfil, com a legenda “Ave Gratia” e à esquerda, a três quartos, a Virgem Orante, em frente de uma estante onde se vê um livro aberto. No espaço principal, sob o arco gótico, representa-se a Virgem com o Menino ao colo, sentada num trono, sobre um estrado, tendo atrás um pano de honra. Ladeiam-na os santos Bartolomeu, à esquerda e Santo Antão Abade, à direita. Esta composição liga-se com outras obras conhecidas de Álvaro Pires, uma, publicada por Zeri, em que a Virgem é ladeada por S. Pedro e S. Paulo e outra, vendida na *Sotheby's* (16 de Abril de 1980, lote 65), onde os santos são S. João Baptista e S. Tiago Maior. No quadro em questão, porém a relação entre a Virgem e o Menino acentua a humanidade da ligação entre os dois personagens. Merece especial destaque na pintura o trabalho dos relevos e punções no fundo dourado, preenchendo com diversidade as auréolas dos santos e da Virgem e as fimbrias das vestes.

AUTORIA

NOME Pires, Álvaro (século XV)

TIPO Autor

OFÍCIO Pintor

SINÓNIMOS Álvaro Pires de Évora

JUSTIFICAÇÃO/ATRIBUIÇÃO

A atribuição da pintura foi feita pelo Prof. Filippo Todini no texto que acompanhou o catálogo de 26/11/1996 da leiloeira Finarte, de Madrid. Com esta atribuição concordaram os que escreveram depois sobre a pintura: Andrea de Marchi, nos catálogos *Sumptuosa Tabula Picta*, no Museu Nazionale di Villa Guinigi, em Lucca (1998) e *El Renacimiento en Mediterráneo*, do Museu Thyssen-Bornemisza, de Madrid; e o Prof. Miklós Boskovits, no catálogo do leilão da Christie's de Londres de 16/1998.

PRODUÇÃO

LOCAL DE EXECUÇÃO Itália: Toscânia, provavelmente Florença

MARCAS / INSCRIÇÕES

LEGENDA / INSCRIÇÃO

No campo: *AVE GRATI[A] e EGO SUM VIA VE[RITAS]*.

DATAÇÃO

ANO(S) 1410 d.C.-1415 d.C.

SÉCULO(S) XV d.C.

JUSTIFICAÇÃO DA DATA Posição estilística da peça na obra de Álvaro Pires. A datação é aceite pelos historiadores que trataram a peça.

INFORMAÇÃO TÉCNICA

SUPORTE Madeira de choupo

TÉCNICA Têmpera e ouro

PRECISÕES SOBRE A TÉCNICA O ouro encontra-se aplicado sobre um bolus vermelho e é punctionado com motivos decorativos nas auréolas, na fimbria das vestes da Virgem e na veste de S. Bartolomeu

DIMENSÕES

ALTURA (CM) 92,5

LARGURA (CM) 54,2

OUTRAS DIMENSÕES c/ moldura presa à peça:
alt. 95 cm; larg. 60,5 cm

CONSERVAÇÃO

ESTADO Muito Bom

DATA 08 / 09 / 2003

ESTADO Muito Bom

DATA 26 / 11 / 2007

ESPECIFICAÇÕES Alguns detacamentos numa junta vertical que passa pela figura de Santo Antão

ORIGEM

HISTORIAL

Não se sabe da origem remota desta obra. É provável que tenha sido destinada ao culto particular numa pequena capela palaciana da Toscânia. A mais antiga referência à obra corresponde à sua entrada no mercado cerca de 1986, quando surge à venda pela mão do comerciante de arte florentino Sr. Mário Belini. A pintura foi então vista pelo historiador Miklós Boskovits. Dez anos mais tarde a pintura surge à venda em Espanha no leilão da Finarte (Madrid), de 26 de novembro de 1996, sendo capa de catálogo. A atribuição a Álvaro Pires e a datação de início do século XV é

sustentada por uma referência à opinião do Prof. Fillippo Todini. Dois anos e meio mais tarde, na exposição do Museo Nazionale di Villa Guinigi, em Lucca (28 de Março-5 de Julho de 1998), intitulada *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, a tábua é referida numa entrada do Prof. Andrea de Marchi, sendo pela primeira vez publicada uma fotografia da pintura, fora dos círculos comerciais (catálogo da exposição citada, p. 279, fig. 162). A propriedade é uma coleção privada de Florença, o que pode indicar que a obra acabou por não ser vendida em Espanha, embora este dado não seja seguro. Seis meses depois, em 16 de Dezembro de 1998, a pintura é de novo posta em praça, agora na Christie's de Londres. A atribuição do Prof. Filippo Todini é confirmada pelo Prof. Miklós Boskovits, que considera a pintura como obra inicial de Álvaro Pires, datável de cerca de 1410. A pintura é referida como “the property of a Gentleman”, sem outra indicação. Em 31 de Janeiro de 2001 a pintura é pela primeira vez mostrada numa grande exposição internacional – a mostra *El Renacimiento em Mediterráneo: Viajes de Artistas e Itinerarios de Obras entre Italia, Francia y España en el Siglo XV*, levada a cabo pelo Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, onde figura no catálogo com o n.º 21 (pp. 230-232), acompanhada por um aprofundado estudo do Prof. Andrea de Marchi. A exposição *El Renacimiento em Mediterráneo: Viajes de Artistas e Itinerarios de Obras entre Italia, Francia y España en el Siglo XV* é repetida no Museu de Belas Artes de Valencia entre 18 de Maio e 2 de Setembro deste ano. Em início de Novembro o Museu de Évora tomou conhecimento da possibilidade da pintura ser negociada por um comerciante português que contactou o seu director no sentido de lhe dar algumas informações sobre o pintor e sobre a peça. O vendedor acedeu em trazer a peça para Portugal, ficando a mesma depositada no Museu

Nacional de Arte Antiga, para observações periódicas onde são utilizadas análises químicas, de reflectografia de espectro infravermelho e visionamento à luz ultravioleta, em que participaram vários técnicos do MNAA e o técnico de fotografia científica José Pessoa, entre outros técnicos do Instituto Português de Museus e do Instituto Português de Conservação e Restauro.

Todas as análises efectuadas permitem concluir sem margem para dúvida da originalidade da peça e do seu excelente estado de conservação. No dia 21 de Novembro numa reunião com o Dr. José Roquette ficou assente o princípio base da estrutura financeira de aquisição da peça. Em início de Dezembro foi assegurado o Mecenato para a compra da peça pela Herdade do Esporão e a Fundação Banco Comercial Português.

Em meados de Dezembro a obra dá entrada no Museu de Évora, sendo-lhe atribuído o número de inventário 5082.

A obra que hoje se vê sofreu algumas alterações em relação à primeira fotografia que foi dela publicada. Desapareceram nomeadamente duas colunas torsas que suportavam o arco gótico.

Forma de Protecção: Classificação; Nível de Classificação: Interesse nacional; Motivo: necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais devam recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional, nos termos da lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro e da respectiva legislação de desenvolvimento, devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto de uma época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas; Legislação apli-

cável: Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro; Acto Legislativo: Decreto; n.º 19/2006; 18/07/2006

INCORPORAÇÃO

DATA DE INCORPORAÇÃO 00 / 12 / 2001

MODO DE INCORPORAÇÃO Compra

DESCRIÇÃO Instituto Português de Museus com apoio mecenático da Finagre Herdade do Esporão e Fundação Banco Comercial Português

LOCALIZAÇÃO

LOCALIZAÇÃO Exposição

ESPECIFICAÇÕES Igreja de Santa Clara

DATA 26 / 08 / 2004

LOCALIZAÇÃO Exposição

ESPECIFICAÇÕES Museu – sala de entrada do piso 1

DATA 08 / 09 / 2003

IMAGEM / SOM

TIPO REGISTO Imagem

NÚMERO P 5082

TIPO Positivo a cores

LOCALIZAÇÃO Museu de Évora

AUTOR José Pessoa

TIPO REGISTO Imagem

NÚMERO P 5082e

TIPO Positivo a cores

LOCALIZAÇÃO Museu de Évora

AUTOR José Pessoa

TIPO REGISTO Imagem

NÚMERO IFN 22350_1

TIPO Transp. a cores

LOCALIZAÇÃO DDF

AUTOR José Pessoa

TIPO REGISTO Imagem

NÚMERO IFN 22350_2

TIPO Transp. a cores

LOCALIZAÇÃO DDF

AUTOR José Pessoa

TIPO REGISTO Imagem

NÚMERO IFN 22350_3

TIPO Transp. a cores

LOCALIZAÇÃO DDF

AUTOR José Pessoa

TIPO REGISTO Imagem

NÚMERO IFN 22350_4

TIPO Transp. a cores

LOCALIZAÇÃO DDF

AUTOR José Pessoa

TIPO REGISTO Imagem

NÚMERO IFN 22350_5

TIPO Transp. a cores

LOCALIZAÇÃO DDF

AUTOR José Pessoa

EXPOSIÇÕES

TÍTULO Núcleo Provisório do Museu de Évora

LOCAL Évora, Igreja de Santa Clara

DATA DE INÍCIO 19 / 08 / 2004

BIBLIOGRAFIA

TÍTULO “Alvaro Pirez de Evora – Profilo”, in
*Sumptuosa Tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico
e rinascimento*

AUTOR Marchi, Andrea de

EDIÇÃO Livorno, Sillabe, 1998

TÍTULO “Álvaro Pirez de Évora” in *Álvaro Pires
de Évora. Virgem com o Menino*

AUTOR Marchi, Andrea de

EDIÇÃO Évora, IPM – Museu de Évora, 2002

TÍTULO “Tre tavole di Alvaro Pirez” in *Paragone*,
n.º 59

AUTOR Zeri, Frederico

EDIÇÃO Milão, 1954

TÍTULO “O Álvaro Pires do Museu de Évora”
in *Álvaro Pires de Évora. Virgem com o Menino*

AUTOR Caetano, Joaquim Oliveira

EDIÇÃO Évora, IPM – Museu de Évora, 2002,

TÍTULO “A Técnica Artística de Alvaro Pires de
Évora” in *Álvaro Pires de Évora. Um Pintor
Português na Itália do Quattrocento*

AUTOR Lazzarini, Maria Teresa

EDIÇÃO Lisboa, Comissão Nacional para
as Comemorações dos Descobrimentos
Portugueses, 1994

VALIDAÇÃO

PREENCHIDO POR Joaquim Oliveira Caetano

DATA 08 / 09 / 2003

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

INSTITUIÇÃO / PROPRIETÁRIO Museu de Évora

SUPER-CATEGORIA Artes Plásticas, Artes Decorativas, etc.

CATEGORIA Pintura

TÍTULO Paisagem na neve com figuras

N.º DE INVENTÁRIO ME 1535

IDENTIFICAÇÃO

OUTRAS DENOMINAÇÕES Paisagem de Inverno; Cena de Inverno

Descrição

A cena representa uma paisagem, em pleno Inverno, com imensas figuras divertindo-se sobre um leito de um rio gelado. Duas árvores sem folhas, em primeiro plano, enquadram a cena de ambos os lados. O casario do lado esquerdo é dominado por um edifício em tijolos vermelhos, atrás do qual se projecta uma sucessão de casas.



Do lado oposto apenas um edifício de pedra ocupa a pintura. Um pequena figura à janela deste edifício aparece de boca tapada por uma capa, podendo ser uma referência ao próprio pintor, conhecido como “o mudo de Kampen”. Em primeiro plano, num pequeno cais, surge um grupo de figuras e um pequeno bote e, espalhados pelo rio gelado, surgem pares e pequenos grupos de figuras que passeiam, jogam e patinam sobre o gelo. A pintura relaciona-se muito diretamente com uma outra, do mesmo tema, da Gemäldegalerie de Schwerin, datável de cerca de 1610, normalmente considerada autógrafa de Avercamp e cabeça de série de um conjunto de outras obras entre as quais se inclui a do Museu de Évora. É igual o casario do lado esquerdo, os grupos em primeiro plano, com exceção da família mais à esquerda, que em Évora é substituída por uma sebe. As figuras distribuem-se pelo leito do rio em grupos semelhantes, até à linha do horizonte, um pouco abaixo do meio do painel. A tonalidade geral reflecte a paisagem de neve e o céu plúmbeo. Talvez por excessivas limpezas, encontra-se afectada a camada cromática de algumas das figuras, pintadas sobre o fundo.

AUTORIA

NOME Avercamp, Hendrick, (Amsterdam, 1585 -Kampen, 1634) Círculo de

TIPO Autor

JUSTIFICAÇÃO/ATRIBUIÇÃO Por comparação com outras obras deste pintor. Trata-se de uma das réplicas da pintura do mesmo tema existente na Gemäldegalerie de Schwerin. Vd. historial.

PRODUÇÃO

CENTRO DE FABRICO Holanda

DATAÇÃO

ANO(S) 1610 d.C.-1679 d.C.

SÉCULO(S) XVII d.C.

JUSTIFICAÇÃO DA DATA A primeira data é a proposta para a pintura-mãe desta série de obras. A segunda baseia-se na duração da oficina de Avercamp, na data da morte do seu sobrinho e continuador, Barent.

INFORMAÇÃO TÉCNICA

SUPORTE Madeira, três pranchas de carvalho dispostas horizontalmente

TÉCNICA Óleo

DIMENSÕES

ALTURA (CM) 87

LARGURA (CM) 121

CONSERVAÇÃO

ESTADO Muito Bom

DATA 21 / 05 / 2001

INTERVENÇÕES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

LOCAL Outros

IDENTIFICAÇÃO DO PROCESSO 1/01

DATA SAÍDA 00 / 01 / 2001

DATA ENTRADA 00 / 05 / 2001

LOCAL IPCR

IDENTIFICAÇÃO DO PROCESSO desconhecida – anterior a 1959

DATA SAÍDA 00 / 01 / 1959

DATA ENTRADA 00 / 12 / 1959

ORIGEM

HISTÓRICO

A pintura pertenceu à coleção de D. Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas que esteve na origem da coleção da Biblioteca Pública de Évora. A 1 de Março de 1915 a coleção da B.P.E. foi transferida para o Museu de Évora. Ignora-se as condições de compra por Cenáculo. No *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 2 de 1960 é referido que a pintura esteve em restauro na Oficina de Restauro de Pintura do Instituto de Restauro anexo ao Museu de Arte Antiga durante o ano de 1959 (p. 42). Foi provavelmente nesta altura que as três pranchas de madeira que constituem o painel foram reforçadas no verso com pequenos blocos de madeiras cobertos por três réguas de madeira coladas e aparafusadas. Este trabalho começou a causar problemas de estabilidade na pintura, o que motivou o seu restauro em 2001 no atelier de Florindo Silva Gonçalves, em Lisboa. As madeiras não originais foram então substituídas por outras de menor resistência. A pintura sofreu então uma intervenção de limpeza e remoção de vernizes e de estabilização da camada cromática em áreas onde havia destacamentos e danos causados por xilófagos.

A primeira atribuição da obra deveu-se a Bredius, conservador de Haya, que a deu como de D. van Alstoot, em 1881 (Pereira, 1884). Mário Chicó considerou-a de Avercamp em 1955, atribuição que tem sido mantida. No entanto a pintura não figura na literatura internacional sobre o pintor. Quatro obras de Avercamp podem no entanto suportar a atribuição ao pintor do quadro de Évora. A primeira versão encontra-se na Gemäldegalerie de Schwerin (inv.º n.º 2678) e é ligeiramente inferior em dimensões (67,5 x 115 cm). A segunda, também inferior (68 x 109 cm) é o painel do Boijmans van Beuningen Museum de

Roterdão (inv.º n.º 1015), considerada uma cópia da primeira. A terceira versão (69,5 x 110,5 cm) pertence à coleção Earl of Radnor de Longford Castle, devendo também ser uma réplica da primeira pintura. Finalmente deve incluir-se nesta lista a pintura vendida no leilão da *Sotheby's* de New York, em 22 de Janeiro de 2004 (Sale N07965, lote 26). A pintura de Évora pertence a este grupo de pinturas e todo o lado esquerdo é semelhante à obra de Schwerin, havendo no entanto muitas alterações no lado oposto. Enquanto não for melhor estudada comparativamente a estas pinturas é mais seguro considerar a obra como uma versão do círculo do pintor.

INCORPORAÇÃO

DATA DE INCORPORAÇÃO 01 / 03 / 1915

MODO DE INCORPORAÇÃO Transferência

DESCRIÇÃO Biblioteca Pública de Évora

LOCALIZAÇÃO

LOCALIZAÇÃO Reservas

ESPECIFICAÇÕES Estante D; 1.ª Prateleira

DATA 23 / 03 / 2006

LOCALIZAÇÃO Exposição

DATA 27 / 10 / 2000

LOCALIZAÇÃO Exposição

ESPECIFICAÇÕES Núcleo provisório do Museu de Évora na Igreja de Santa Clara

DATA 10 / 07 / 2007

IMAGEM / SOM

TIPO REGISTO Imagem

NÚMERO IFN 00769

TIPO Transp. a Cores

LOCALIZAÇÃO DDF

AUTOR José Pessoa

EXPOSIÇÕES

TÍTULO Pinturas Restauradas 1999-2000

LOCAL Museu de Évora, Évora

DATA DE INÍCIO 18 / 05 / 2001

DATA DE FIM 01 / 07 / 2001

TÍTULO Núcleo Provisório do Museu de Évora

LOCAL Évora, Igreja de Santa Clara

DATA DE INÍCIO 19 / 08 / 2004

BIBLIOGRAFIA

TÍTULO Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, vol. IV, n.º 2

EDIÇÃO Lisboa, 1960, 42

TÍTULO Pinturas Flamengas e Holandesas do Museu Regional de Évora

AUTOR Chicó, Mário Tavares

EDIÇÃO Lisboa, Estúdios Cor, 7-8

TÍTULO Inventário Artístico de Portugal, VII, Concelho de Évora, vol. I

AUTOR Espanca, Túlio

EDIÇÃO Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, 129

TÍTULO A colecção de desenhos e pinturas da Biblioteca d'Évora em 1884

AUTOR Pereira, Gabriel

EDIÇÃO Lisboa, Officina Typographica, 1903, 13

TÍTULO Hendrick Avercamp 1585-1634

AUTOR Welcker, C. J.

EDIÇÃO Doornspijk, D. J. Hensbroek van der Poel, 1979

TÍTULO Frozen Silence: Hendrick Avercamp, 1584-1634, Barent Avercamp, 1612-1679

EDIÇÃO Roterdão, Waterman Galery, 1982

TÍTULO Holland Frozen in Time

EDIÇÃO Haya, Mauritshuis, 2002

VALIDAÇÃO

PREENCHIDO POR Joaquim Oliveira Caetano

DATA 25 / 03 / 2005

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

INSTITUIÇÃO / PROPRIETÁRIO Museu de Évora

SUPER-CATEGORIA Artes Plásticas, Artes Decorativas,
etc.

CATEGORIA Pintura

TÍTULO Ceia da Sagrada Família

N.º DE INVENTÁRIO ME 618



IDENTIFICAÇÃO

N.os DE INVENTÁRIO ANTERIORES 50 Barata

DESCRIPÇÃO

A pintura representa uma refeição da Sagrada Família. De pé, à esquerda, o Menino Jesus vestido com uma túnica carmim e capa azul abençoa a refeição. Ao centro, de mãos postas e a olhar para o seu Filho, a Virgem Maria veste uma túnica vermelha e tem na cabeça um longo véu. S. José, sentado á direita, é representado de perfil. Tem as mãos postas em oração, veste uma túnica cinzenta e, caído sobre o colo, um manto amarelo. Sobre a mesa, redonda, coberta por uma toalha branca, espalham-se vitualhas simples: um pão, um prato de estanho com peixes, outro com dois rábanos e um terceiro com meio melão, uma faca, três singelas flores, um alto saleiro central e uma vela que ilumina “a la candela” toda a cena, deixando na escuridão o fundo, sobre o qual se recortam iluminadas as figuras.

AUTORIA

NOME Ayala, Josefa de, (Sevilha, 1630 - Óbidos,
1684)

TIPO Autor

OFÍCIO Pintor

SINÓNIMOS Josefa de Óbidos

JUSTIFICAÇÃO/ATRIBUIÇÃO Obra assinada: Josefa em
Óbidos 1674 (margem inferior)

PRODUÇÃO

CENTRO DE FABRICO Óbidos

DATAÇÃO

ANO(S) 1674 d.C.

SÉCULO(S) XVII d.C.

JUSTIFICAÇÃO DA DATA Obra datada: Josefa em
Óbidos 1674 (margem inferior)

INFORMAÇÃO TÉCNICA

SUPORTE Tela

TÉCNICA Óleo

DIMENSÕES

ALTURA (CM) 98,8

LARGURA (CM) 87

OUTRAS DIMENSÕES 101 x 100 cm (com moldura)

CONSERVAÇÃO

ESTADO Muito Bom

DATA 25 / 09 / 2000

INTERVENÇÕES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO:

LOCAL IPCR

DATA SAÍDA 00 / 00 / 1991

ORIGEM

HISTORIAL

O quadro pertenceu à colecção de pintura do Arcebispo de Évora D. Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas, sendo referido no inventário da sua pinacoteca elaborado por Cunha Rivara e Rafael de Lemos (Espanca, 1949). Também no inventário desta colecção feito após a morte de Cenáculo, em 1814, aparece referida esta pintura

como o “Jantar da Sagrada Família, de Josefa de Óbidos”, que estaria colocada na galeria de pintura deste prelado (Espanca 1955-56, p.250) A colecção Cenáculo deu origem à colecção da Biblioteca Pública de Évora, vindo a pintura referida no inventário que desta pinacoteca fez António Francisco Barata em 1890, com o número 50. A 1 de Março de 1915 a colecção da B.P.E. foi transferida para o Museu de Évora. Em Abril de 1961 a pintura foi cedida à Embaixada de Portugal no Brasil, de onde regressou em 1990. Sempre muito valorizada no contexto da obra de Josefa, Vitor Serrão, no catálogo da exposição de 1991, considera-a “uma das obras primas da pintura religiosa de Josefa de Ayala”.

INCORPORAÇÃO

DATA DE INCORPORAÇÃO 01 / 03 / 1915

MODO DE INCORPORAÇÃO Transferência

DESCRIÇÃO Transferência da Biblioteca Pública de Évora

LOCALIZAÇÃO

LOCALIZAÇÃO Exposição

ESPECIFICAÇÕES Igreja de Santa Clara

DATA 26 / 08 / 2004

LOCALIZAÇÃO Exposição

DATA 25 / 09 / 2000

IMAGEM / SOM

TIPO REGISTO Imagem

NÚMERO IFN 3930

TIPO Transp. a cores

LOCALIZAÇÃO DDF

AUTOR José Pessoa

EXPOSIÇÕES

TÍTULO The Sacred and The Profane: Josefa de Óbidos of Portugal

LOCAL The National Museum of Women in the Arts, Washington

DATA DE INÍCIO 01 / 07 / 1997

DATA DE FIM 07 / 09 / 1997

N.º CATÁLOGO 32

TÍTULO The Sacred and The Profane: Josefa de Óbidos of Portugal

LOCAL European Academy for the Arts, Londres

DATA DE INÍCIO 03 / 10 / 1997

DATA DE FIM 16 / 11 / 1997

N.º CATÁLOGO 32

TÍTULO Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco

LOCAL Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda – Galeria de D. Luís

DATA DE INÍCIO 00 / 00 / 1991

DATA DE FIM 00 / 00 / 1991

N.º CATÁLOGO 60

TÍTULO Pintura Portuguesa do Século XVII – Histórias Lendas Narrativas

LOCAL Lisboa

DATA DE INÍCIO 04 / 02 / 2004

DATA DE FIM 02 / 05 / 2004

N.º CATÁLOGO 41

TÍTULO Núcleo Provisório do Museu de Évora

LOCAL Évora, Igreja de Santa Clara

DATA DE INÍCIO 19 / 08 / 2004

TÍTULO Exposição de Pinturas de Josefa de Óbidos

LOCAL Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

DATA DE INÍCIO 00 / 00 / 1949

N.º CATÁLOGO 25

BIBLIOGRAFIA

TÍTULO *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*

(Catálogo da Exposição)

EDIÇÃO Lisboa, IPPC, 1991

TÍTULO *The Sacred and the Profane: Josefa de Óbidos of Portugal* (Catálogo da Exposição)

EDIÇÃO Washington, The National Museum of Women in Arts, 1997

TÍTULO *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*

AUTOR Pamplona, Fernando de

EDIÇÃO Lisboa, Livraria Civilização Editora, 1987

TÍTULO *A colecção de desenhos e pinturas da Biblioteca d'Évora em 1884*

AUTOR Pereira, Gabriel

EDIÇÃO Lisboa, Officina Typographica, 1903

TÍTULO *Josefa de Ayala, pintora iberica del siglo XVII*

AUTOR Hernández Diaz, José

EDIÇÃO Sevilha 1967, 47

TÍTULO *Pintura Portuguesa do Século XVII –*

Histórias Lendas Narrativas

AUTOR Sobral, Luís de Moura

EDIÇÃO Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2004, 130-132

TÍTULO “As Antigas Colecções de Pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos Extintos Conventos de Évora” in *Cadernos de Historia e Arte Eborense*

AUTOR Espanca, Túlio

EDIÇÃO Évora, Edições Nazareth, 1949

TÍTULO	VALIDAÇÃO
<i>Inventário Artístico de Portugal, VII, Concelho de Évora, vol. I</i>	
AUTOR	PREENCHIDO POR
Espanca, Túlio	Joaquim Oliveira Caetano
EDIÇÃO	DATA
Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966	24 / 11 / 2006
<i>Josefa d'Óbidos</i>	
AUTOR	Reis Santos, Luis
EDIÇÃO	Lisboa, Artis, 1957

