



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

# **VELOSO SALGADO: ESTUDO E INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO ESPÓLIO DOADO AO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO CHIADO**

Relatório de Estágio

**Beatriz do Vale Neves Gouveia**

Mestrado em Conservação e Restauro  
(Pintura)

**Tomar/ outubro/ 2020**



Instituto Politécnico de Tomar

[www.ipt.pt](http://www.ipt.pt)



Instituto Politécnico de Tomar

**Escola Superior de Tecnologia de Tomar**

**Beatriz do Vale Neves Gouveia**

**Veloso Salgado: estudo e intervenção de  
conservação e restauro do espólio doado ao  
Museu Nacional de Arte Contemporânea do  
Chiado**

Relatório de Estágio

Orientado por:

Carla Rêgo | Instituto Politécnico de Tomar  
Mercês Lorena | Direção-Geral do Património Cultural/Laboratório José de Figueiredo

Relatório de Estágio  
apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar  
para cumprimento dos requisitos necessários  
à obtenção do grau de Mestre  
em Conservação e Restauro



À minha família,  
que permitiu a realização desta aventura







## RESUMO

---

A doação, por legado de Maria da Conceição Veloso Salgado, ao Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado do espólio artístico outrora pertencente ao seu avô, o pintor José Veloso Salgado, proporcionou a oportunidade única de estudar e intervencionar obras de grande valor artístico do próprio, e de artistas como José Malhoa, Luciano Freire, Adriano Sousa Lopes, entre outros. O presente documento tem como objetivo expor o trabalho desenvolvido no espólio, em contexto de estágio curricular do Mestrado de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar, realizado no Laboratório José de Figueiredo – Direção-Geral do Património Cultural.

Numa primeira parte deste relatório, aborda-se a identificação e descrição do espólio, a sua caracterização técnica e material, levantamento do estado de conservação das peças que contribuíram para a definição das metodologias de intervenção a adotar. As intervenções realizadas, que não abrangeram todo o espólio por constrangimentos logísticos e temporais, seguiram critérios, quer conservativos, quer de restauro, com o intuito não só de estabilizar as obras a nível material, como conferir uma melhor leitura, tendo em mente a sua incorporação numa instituição museológica e exposição futura. É feita uma reflexão crítica que expõe a necessidade de uma investigação mais aprofundada que complemente as lacunas do presente trabalho, assim como a urgência de intervenções conservativas futuras nas restantes obras do espólio. Aborda-se ainda o futuro do espólio após a sua incorporação num contexto museológico como o do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

A segunda parte consiste na apresentação de outras intervenções de conservação e restauro realizadas no contexto do estágio curricular, nas instalações do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

**Palavras-chave:** Espólio; Veloso Salgado; Conservação; Restauro.

---



## ABSTRACT

---

The donation, by bequest of Maria da Conceição Veloso Salgado, to the Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado of the artistic estate formerly belonging to her grandfather, painter José Veloso Salgado, provided a unique opportunity to study and treat works of great artistic value by the aforementioned and artists such as José Malhoa, Luciano Freire, Adriano Sousa Lopes, among others. The present document aims to report the work developed on the estate, within the curricular internship of the Master's degree in Conservation and Restoration at the Instituto Politécnico de Tomar, taking place in Laboratório José de Figueiredo – Direção-Geral do Património Cultural.

The first part of this work approaches the identification and description of the estate, its technical and material characterization, the diagnosis of its conservation status, which contributed to the definition of the intervention methodologies to apply. The interventions followed both conservative and restoration criteria, with the purpose of stabilizing the works on a material level, but also providing them with a better reading, keeping in mind its incorporation in a museological institution and future exhibition. A critical reflection is made, exposing the necessity for further investigation that fills in the gaps left by the present work, as well as the urgency of future conservative interventions on the rest of the estate's paintings. The subject of the future of the estate after its incorporation in a museological context such as that of Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado is also approached.

The second part of this document presents the conservation and restoration interventions done during the curricular internship, at the Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

**Keywords:** Estate; Veloso Salgado; Conservation; Restoration.

---



## AGRADECIMENTOS

---

Este trabalho não teria sido possível sem o contributo de todos os que me ajudaram e incentivaram ao longo do meu percurso.

À Doutora Mercês Lorena e Dr.<sup>a</sup> Carla Rego, por todo o apoio, incentivo e disponibilidade demonstrada ao longo do meu estágio curricular e na elaboração do relatório.

À Direção-Geral do Património Cultural/Laboratório José de Figueiredo, na pessoa da Dr.<sup>a</sup> Gabriela Carvalho, pela possibilidade de realizar o meu estágio na sua instituição, bem como toda a equipa do Laboratório, com especial agradecimento às Dr.<sup>as</sup> Ana Magalhães, Francisca Figueira e Michelle Portela, pela partilha de conhecimentos e ajuda, bem como à Dr.<sup>a</sup> Lília Esteves e Ana Machado, pela orientação e sobretudo pela companhia.

À Dr.<sup>a</sup> Maria de Aires Silveira e a toda a equipa do Museu Nacional de Arte Contemporânea que me acolheu durante alguns meses.

Aos Srs. António Paiva e Josué Barreto, por todas as informações fornecidas, a sua disponibilidade e simpatia.

À minha família, em especial a minha mãe, Paula Vale, pela paciência e apoio incondicional durante toda esta jornada; às minhas amigas Inês Lopes, Inês Santos, Lara Macena, Marta Paulino e Stephanie Dias pela amizade ao longo de todos estes anos, longe ou perto.

E por fim, ao Tiago, pelas palavras de força e por acreditar em mim.

O meu mais sincero agradecimento.

---



## ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS .....	III
ÍNDICE DE GRÁFICOS .....	IX
ÍNDICE DE TABELAS .....	X
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS .....	XI
INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I   Espólio Veloso Salgado.....	5
1. Veloso Salgado (1864-1945).....	5
2. Enquadramento histórico-artístico.....	18
3. Estudo e intervenção do espólio .....	21
3.1. Identificação e descrição .....	21
3.1.1. NLX (Núcleo de Lisboa) .....	22
3.1.2. NCO (Núcleo de Colares).....	25
3.2. Caracterização material e técnica do espólio.....	27
3.2.1. Suporte.....	29
3.2.2. Camadas de preparação e pictórica .....	37
3.2.3. Camada de proteção.....	43
3.3. Levantamento do estado de conservação.....	43
3.3.1. Suporte.....	44
3.3.2. Camadas de preparação e pictórica .....	50
3.3.3. Camada de proteção.....	52
3.4. Princípios adotados e metodologias de intervenção: núcleo de Lisboa.....	54
3.4.1. Princípios éticos e critérios de intervenção adotados .....	54
3.4.2. Metodologias de intervenção e descrição dos procedimentos efetuados .....	59
3.5. Proposta geral de investigação, conservação e musealização .....	82
3.5.1. Investigação, conservação e restauro do espólio.....	82
3.5.2. Incorporação e futuro do espólio em contexto museológico.....	83
PARTE II   Outros trabalhos desenvolvidos – MNAC-MC.....	89
1. Intervenções de conservação e restauro realizadas no MNAC-MC.....	89

CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	93
APÊNDICES .....	97
Apêndice 1   Técnicas e materiais utilizados pelos artistas nacionais e estrangeiros nos séculos XIX e XX .....	97
Suportes .....	97
Suportes lenhosos .....	97
Suportes cartonados .....	98
Suportes têxteis .....	100
Camadas de preparação, pictórica e de proteção .....	104
Camada de preparação .....	104
Camada pictórica .....	105
Camada de proteção .....	106
Apêndice 2   Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado .....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	109
ANEXOS .....	117
Anexo A   NLX – Registo fotográfico das divisões .....	117
Anexo B   NLX – Identificação das obras .....	119
Anexo C   NLX – Levantamento do estado de conservação das obras .....	125
Anexo D   NLX – Obras intervencionadas: identificação e registo de intervenção individual .....	127
Anexo E   NCO – Registo fotográfico das divisões .....	137
Anexo F   NCO – Identificação das obras .....	139
Anexo G   MNAC-MC – Obras intervencionadas: identificação e registo de intervenção individual .....	161
Anexo H   Matriz de relatório de intervenção do LJF-DGPC .....	167
Anexo I   Formulário DGPC para incorporação de bens culturais por legado .....	169
Anexo J   Resumo da comunicação apresentada no «II Colóquio Investigações em Conservação do Património» .....	170

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>   Veloso Salgado no seu apartamento da Rua da Quintinha (Lisboa).....	5
<b>Figura 2</b>   <i>Retrato de Julieta Hirsch</i> (1887), Veloso Salgado. ....	6
<b>Figura 3</b>   <i>Retrato do escultor Teixeira Lopes</i> (1889), Veloso Salgado. ....	7
<b>Figura 4</b>   <i>Amor e Psyché</i> (1891), Veloso Salgado.....	7
<b>Figura 5</b>   <i>Flor do Mar</i> (1892), Veloso Salgado.....	9
<b>Figura 6</b>   <i>Noir et Rose</i> (1892), Veloso Salgado.....	9
<b>Figura 7</b>   <i>Sunhitá - O Arquiteto Japonês</i> (1891), Veloso Salgado. ....	10
<b>Figura 8</b>   <i>Paisagem com figura</i> (1896), Veloso Salgado.....	10
<b>Figura 9</b>   <i>Retrato de Silva Melo</i> (1896), Veloso Salgado.....	10
<b>Figura 10</b>   <i>Túlia fazendo passar o carro sobre o cadáver do pai</i> (c. 1897), Veloso Salgado. ....	11
<b>Figura 11</b>   <i>Vasco da Gama na presença do Samorim</i> (1898), Veloso Salgado. ....	12
<b>Figura 12</b>   <i>A Lei protegendo a Indústria, o Comércio e a Agricultura</i> (c. 1898), Veloso Salgado. ....	12
<b>Figura 13</b>   <i>Apoteose dos Heróis da Liberdade</i> ou <i>A Pátria coroando os seus Heróis</i> (1904), Veloso Salgado. ....	14
<b>Figura 14</b>   <i>Grupo de Família Veloso Salgado</i> (1911), Veloso Salgado.....	15
<b>Figura 15</b>   <i>O Sufrágio</i> (1913), Veloso Salgado. ....	15
<b>Figura 16</b>   <i>As Constituintes de 1820</i> (1921), Veloso Salgado.....	16
<b>Figura 17</b>   <i>Juventude/ Tomando Chá</i> (1923), Veloso Salgado.....	17
<b>Figura 18</b>   <i>Retrato de Maria Adelina Veloso Salgado</i> (1929), Veloso Salgado.....	17
<b>Figura 19</b>   <i>Retrato de Vitorina Veloso Salgado</i> (1928), Veloso Salgado.....	17
<b>Figura 20</b>   <i>Autorretrato</i> (1931), Veloso Salgado.....	17
<b>Figura 21</b>   Parte da fachada do prédio da Rua da Quintinha, n.º 35.....	22
<b>Figura 22</b>   Família Veloso Salgado. Da esquerda para a direita: Luís Miguel, Maria Adelina, Vitorina e José Veloso Salgado. (Fonte: SANTOS & TAVARES, 1999: 218). ..	22
<b>Figura 23</b>   Salão da Rua da Quintinha, n.º 35 no tempo de Veloso Salgado. Autor e data desconhecidos (fotografia de um álbum de família). ....	23
<b>Figura 24</b>   Salão da Rua da Quintinha, n.º 35, na atualidade, com uma diferente disposição do mobiliário.....	23

<b>Figura 25</b>   Planta do primeiro andar do n.º 35 da Rua da Quintinha. As zonas coloridas são as divisões menos alteradas. ....	24
<b>Figura 26</b>   Planta do primeiro andar do n.º 35 da Rua da Quintinha com a distribuição das obras nas diversas divisões. Com cor preta são apresentados os números das obras de cada compartimento, bem como o total contabilizado para cada um, a vermelho. ....	24
<b>Figura 27</b>   Fachada da casa na Estrada Nova da Rainha, Colares. Google ©. Imagem captada em agosto de 2018.....	25
<b>Figura 28</b>   Estudos e molduras do NCO.....	26
<b>Figura 29</b>   Telas com <i>facing</i> e desengradadas do NCO. ....	26
<b>Figura 30</b>   Telas de grandes dimensões do NCO .....	26
<b>Figura 31</b>   Pintura NCO_142, <i>Retrato de mulher com berloques</i> , Veloso Salgado (?) – anverso. Suporte de madeira com preparação colorida (tom bege/cinza).....	32
<b>Figura 32</b>   Pintura NCO_52a, <i>Estudo para edifícios</i> , Veloso Salgado (?). Suporte de madeira, antiga tampa de caixa de tabaco. ....	32
<b>Figura 33</b>   Pintura NLX_20, <i>Estudo para retrato de família</i> , Veloso Salgado (?) – anverso. Suporte de madeira não preparado.....	32
<b>Figura 34</b>   Reverso da pintura NLX_20, um suporte lenhoso de textura mais irregular e acabamento inferior, e espessura mais fina que o torna mais suscetível a deformações por contração e dilatação da madeira por influência da humidade relativa.....	32
<b>Figura 35</b>   Reverso da pintura NLX_11, suporte de madeira com corte tangencial, mais espesso e melhor acabamento. ....	32
<b>Figura 36</b>   Esquema representativo de um corte radial (A) e tangencial (B). (Fonte: Signature Custom Flooring LLC [Consul. 10 Jul. 2017] Disponível em WWW: < <a href="http://signaturecustomflooring.com/wp-content/uploads/2016/02/quartersawn-plainsawn-wood-cut.png">http://signaturecustomflooring.com/wp-content/uploads/2016/02/quartersawn-plainsawn-wood-cut.png</a> >). ....	33
<b>Figura 37</b>   Reverso da pintura NLX_12, suporte de madeira com corte radial.....	33
<b>Figura 38</b>   Pintura NLX_9, <i>Marinha</i> , de Silva Porto – anverso. Suporte de cartão <i>mill board</i> de espessura reduzida. ....	33
<b>Figura 39</b>   Pintura NLX_9, <i>Marinha</i> , de Silva Porto – reverso. Suporte de cartão <i>mill board</i> de espessura reduzida.....	33
<b>Figura 40</b>   Pintura NLX_24, <i>Flor do Mar</i> , de Veloso Salgado – anverso. Suporte de cartão <i>canvas board</i> .....	34

<b>Figura 41</b>   Pintura NLX_24, <i>Flor do Mar</i> , de Veloso Salgado – reverso. Suporte de cartão <i>canvas board</i> . .....	34
<b>Figura 42</b>   Reverso de NLX_22, <i>Retrato de senhora com barrete</i> , de Ferreira Chaves. ..	35
<b>Figura 43</b>   Reverso de NLX_3, <i>Noir et Rose</i> de Veloso Salgado.....	35
<b>Figura 44</b>   Reverso de NLX_46, <i>Retrato de Silva Mello</i> , de Veloso Salgado.....	35
<b>Figura 45</b>   Pormenor da tecelagem da pintura NLX_22.....	35
<b>Figura 46</b>   Pormenor da tecelagem da pintura NLX_3.....	35
<b>Figura 47</b>   Pormenor da tecelagem da pintura NLX_46.....	35
<b>Figura 48</b>   Registo fotográfico da pintura NCO_8, onde é possível verificar, apesar do <i>facing de proteção</i> , a existência de vincos nas margens e pequenos orifícios. ....	37
<b>Figura 49</b>   Registo fotográfico da pintura NCO_5, onde é possível verificar que as margens foram cortadas.....	37
<b>Figura 50</b>   Pintura NLX_23- <i>Retrato de António Carneiro, Adriano de Sousa Lopes</i> . ....	38
<b>Figura 51</b>   Pintura NCO_135, <i>Nu masculino</i> , Veloso Salgado. ....	39
<b>Figura 52</b>   Pintura NCO_127 - <i>Túlia fazendo passar o carro sobre o cadáver do pai</i> , Veloso Salgado.....	39
<b>Figura 53</b>   Pormenor dos diferentes tons utilizados na carnação da pintura NLX_7, de Veloso Salgado.....	42
<b>Figura 54</b>   Pormenor da pincelada na pintura NLX_18, de Veloso Salgado.....	42
<b>Figura 55</b>   Lacunas provocadas por ação xilófaga no anverso de uma pintura. ....	46
<b>Figura 56</b>   Lacuna no canto de um estudo sobre madeira .....	46
<b>Figura 57</b>   Lacunas no reverso de uma pintura sobre cartão originadas por prego da moldura.....	46
<b>Figura 58</b>   Lacuna ao nível do suporte e camadas superiores.....	46
<b>Figura 59</b>   Pormenor de pintura sobre tela com uma lacuna na linha do cabelo. ....	46
<b>Figura 60</b>   Pormenor de fenda num suporte lenhoso com empenamento.....	47
<b>Figura 61</b>   Pormenor de corte no anverso da pintura NLX_44, roubada em 2006.....	47
<b>Figura 62</b>   Pintura NLX_9, <i>Marinha</i> , de Silva Porto – reverso. Suporte fino de cartão <i>mill board</i> .....	48
<b>Figura 63</b>   Pormenor de enfolamento da tela na parte inferior.....	49
<b>Figura 64</b>   Vinco provocado por insuficiente tensão da tela e conseqüente rede de estalados. ....	49

<b>Figura 65</b>   Pormenor de rasgão de grande dimensão.....	50
<b>Figura 66</b>   Pormenor de uma pintura com uma lacuna de grandes dimensões cuja área circundante está em risco de destacamento. É visível também um padrão de estalado acentuado, que parece ter originado de um impacto na tela.....	51
<b>Figura 67</b>   Pormenor de pulverização da camada pictórica e acumulação de bolores na superfície (NCO_46a). .....	52
<b>Figura 68</b>   Utilização de uma chave de fendas para alinhamento dos pregos, facilitando a sua remoção.....	64
<b>Figura 69</b>   Utilização da torquês para remoção dos elementos metálicos.....	64
<b>Figura 70</b>   Humedecimento da fita adesiva para remoção. ....	64
<b>Figura 71</b>   Aplicação a pincel do adesivo PVA a 50 % nas áreas em risco de destacamento. ....	66
<b>Figura 72</b>   Utilização da espátula quente para ativação mais rápida da presa do adesivo	66
<b>Figura 73</b>   Aplicação de BEVA ® com pincel de cerdas macias nas áreas de preparação e policromia que perderam a coesão. ....	68
<b>Figura 74</b>   Limpeza mecânica do reverso com auxílio de uma trincha de cerdas macias. 68	
<b>Figura 75</b>   Colocação de pesos de areia nas extremidades do suporte de forma a reduzir a concavidade do suporte. ....	69
<b>Figura 76</b>   Aplicação de Cuprinol ® com recurso a uma trincha de cerdas macias.....	70
<b>Figura 77</b>   Colagem de um suporte de cartão composto por um cartão fino colado sobre um cartão de maior espessura. Aplicação de emulsão aquosa de PVA a 50 %, com espátula.....	71
<b>Figura 78</b>   Esquema de colagem de uma fenda no suporte com emulsão aquosa de PVA a 50 %, auxiliada pela utilização de pesos e grampos .....	71
<b>Figura 79</b>   Aplicação de pasta de papel e PVA para preenchimento de lacunas ao nível do suporte. ....	72
<b>Figura 80</b>   Limpeza mecânica com pincel de cerdas macias entre a tela e a grade.....	72
<b>Figura 81</b>   Limpeza mecânica do reverso com escova de aço fina. ....	72
<b>Figura 82</b>   Planificação pontual do suporte. ....	73
<b>Figura 83</b>   Pormenores de uma das partes da obra NLX_12, antes (A) e depois (B) da intervenção. A percepção das cores antes da limpeza fazia crer a existência de mais tons terra e esverdeados, quando na verdade são sobretudo cinzento azulados. ....	77

<b>Figura 84</b>   Pintura NLX_24 antes (A) e depois (B) da limpeza com solventes.....	78
<b>Figura 85</b>   Limpeza com um cotonete humedecido do excesso de Modostuc na periferia das lacunas.....	79
<b>Figura 86</b>   Exemplo do emolduramento da pintura NLX_9, com recurso a tramelas e utilização de cartão <i>acid free</i> e polipropileno de cor branca. ....	81

## APÊNDICES

<b>Figura 87</b>   Representação gráfica de diferentes juntas de meia madeira.....	102
<b>Figura 88</b>   Representação gráfica de junta de topo simples. ....	102
<b>Figura 89</b>   Representação gráfica de junta de respiga. Fonte: Wikimedia [Consult. 18 set. 2019] Disponível em WWW:.....	102
<b>Figura 90</b>   Representação gráfica de junta de furo e respiga. Fonte: Blogue “Ah! Se fala em madeira” [Consult. 18 set. 2019] Disponível em WWW:.....	102

## ANEXOS

<b>Figura 91</b>   NLX: Hall de entrada.....	117
<b>Figura 92</b>   NLX: Escritório_1.....	117
<b>Figura 93</b>   NLX: Escritório_2.....	117
<b>Figura 94</b>   NLX: Escritório_3.....	117
<b>Figura 95</b>   NLX: Salão de Visitas_1.....	117
<b>Figura 96</b>   NLX: Salão de Visitas_2.....	117
<b>Figura 97</b>   NLX: Salão de Visitas_3.....	117
<b>Figura 98</b>   NLX: Salão de Visitas_4.....	117
<b>Figura 99</b>   NLX: Sala do Piano. ....	117
<b>Figura 100</b>   NLX: Arrumos. ....	117
<b>Figura 101</b>   NLX: Quarto de Dormir.....	117
<b>Figura 102</b>   NLX: Sala de Jantar_1. ....	117
<b>Figura 103</b>   NLX: Sala de Estar.....	117
<b>Figura 104</b>   NLX: Quarto Rosa. ....	117
<b>Figura 105</b>   NCO: Porta de entrada. ....	137
<b>Figura 106</b>   NCO: Sala de Estar_1. ....	137
<b>Figura 107</b>   NCO: Sala de Estar_2. ....	137

<b>Figura 108</b>   NCO: Quarto das telas s/ grade - primeira visita. ....	137
<b>Figura 109</b>   NCO: Quarto das telas s/ grade - segunda visita. ....	137
<b>Figura 110</b>   NCO: Quarto das tábuas e cartões - primeira visita.....	137
<b>Figura 111</b>   NCO: Quarto das tábuas e cartões -segunda visita. ....	137
<b>Figura 112</b>   NCO: Obras emolduradas - segunda visita.....	137
<b>Figura 113</b>   NCO: Tábuas - segunda visita .....	137
<b>Figura 114</b>   NCO: Quarto dos desenhos.....	137
<b>Figura 115</b>   NCO: Telas organizadas - segunda visita. ....	137
<b>Figura 116</b>   NCO: Telas grandes – primeira visita.....	137
<b>Figura 117</b>   NCO: Telas grandes segunda visita. ....	137

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b>   Tipos de suportes utilizados nas obras do NLX e sua representação percentual. Nesta parte do espólio são predominantes os suportes lenhosos.....	30
<b>Gráfico 2</b>   Tipos de suportes utilizados nas obras do NCO e sua representação percentual. Nesta parte do espólio são predominantes os suportes têxteis. ....	30
<b>Gráfico 3</b>   Representação dos tipos de suporte do espólio Veloso Salgado, em percentagem. Quando consideramos espólio na totalidade, predominam os suportes têxteis. ....	30

## ÍNDICE DE TABELAS

<b>Tabela 1</b>   Distribuição das obras por suporte. ....	30
<b>Tabela 2</b>   Identificação das obras intervencionadas durante o estágio curricular. ....	60
<b>Tabela 3</b>   Identificação das obras intervencionadas durante o estágio curricular, continuação.....	61
<b>Tabela 4</b>   Identificação das obras intervencionadas no MNAC. ....	89

## ANEXOS

<b>Tabela 5</b>   Identificação e registo fotográfico das obras NLX_1 a NLX_50, localizadas na propriedade da Rua da Quintinha. A leitura da tabela deverá ser feita por linhas, da esquerda para a direita. Este registo corresponde ao recolhido antes de qualquer intervenção. ....	119
<b>Tabela 6</b>   Suportes lenhosos NLX – levantamento do estado de conservação.....	125
<b>Tabela 7</b>   Suportes cartonados NLX – levantamento do estado de conservação. ....	125
<b>Tabela 8</b>   Suportes têxteis (tela) NLX – levantamento do estado de conservação.....	125
<b>Tabela 9</b>   Suportes mistos (tela em suporte rígido) NLX – levantamento do estado de conservação. ....	125
<b>Tabela 10</b>   Camadas superiores (preparação, pictórica e de proteção) NLX – levantamento do estado de conservação. ....	126
<b>Tabela 11</b>   Registo das intervenções realizadas <i>in situ</i> no espólio Veloso Salgado, NLX. ....	127
<b>Tabela 12</b>   Identificação e registo fotográfico das obras NCO_1 a NCO_151, localizadas na propriedade da Estrada Nova da Rainha. ....	139
<b>Tabela 13</b>   Intervenções realizadas em peças das reservas do MNAC.....	161

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ABAL – Academia de Belas-Artes de Lisboa
- APBA – Academia Portuense de Belas-Artes
- AR – Assembleia da República
- Ass. – Assinado/Assinatura
- CIEBA-FBAUL – Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes – Faculdade de Belas-Artes de Lisboa
- Dat. – Datado
- DGPC – Direção-Geral do Património Cultural
- Ed. – Edição
- E.C.C.O. – European Confederation of Conservator-Restorers’ Organizations
- EML – Escola Médica de Lisboa
- FBAUL – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
- HR – Humidade Relativa
- Inv. – Inventário
- LJF – Laboratório José de Figueiredo
- MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga
- MNAC-MC – Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado
- MNBA – Museu Nacional de Belas-Artes
- MNSR – Museu Nacional de Soares dos Reis
- N. ass. – Não assinado
- NCO – Núcleo de Colares
- N. dat. – Não datado
- NLX – Núcleo de Lisboa
- PB – Palácio da Bolsa
- PJ – Polícia Judiciária
- PVA – *polivinyll acetate* (acetato de polivinilo)
- SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes
- Trad. – Tradução

Página intencionalmente deixada em branco

## INTRODUÇÃO

O presente relatório tem em vista a exposição e descrição dos estudos e intervenções executados no âmbito do estágio curricular do mestrado em Conservação e Restauro (na área de pintura), do Instituto Politécnico de Tomar. Realizado em parceria com a DGPC-LJF (Direção-Geral do Património Cultural – Laboratório José de Figueiredo), este estágio teve como foco o espólio artístico pertencente ao pintor José Veloso Salgado, legado ao MNAC-MC (Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado) pela sua neta e herdeira, Maria da Conceição Veloso Salgado.

Esta doação<sup>1</sup> ocorre após morte de Maria da Conceição, em 2014, por legado testamentário, tendo vindo a ser cumpridos todos os procedimentos burocráticos necessários para a sua integração no MNAC-MC. O espólio artístico encontrava-se distribuído por duas propriedades, um apartamento em Lisboa e uma casa em Colares. Ambas as habitações estavam, à data da realização do estágio, ainda mobiladas praticamente na sua totalidade, sendo que parte da casa de Colares foi habitada até fevereiro de 2019 por uma trabalhadora doméstica de Maria da Conceição. O legado inclui mobiliário e têxteis dos séculos XIX e XX, pintura de cavalete (entre obras acabadas e estudos), aguarela, desenho (incluindo vários esboços a carvão), escultura (nomeadamente modelos em gesso utilizados por Veloso Salgado enquanto professor), cerâmica, estojos de tintas e paletas (que é incerto se serão de Veloso Salgado ou Ferreira Chaves), bem como outras peças decorativas.

Embora não seja possível encontrar bibliografia que aborde somente o espólio como um todo, isto é, enquanto conjunto com um contexto, história e proveniência próprios, as peças que o compõem são por vezes mencionadas noutros estudos. O catálogo da exposição organizada pelo MNAC-MC em 1999, intitulada “*Veloso Salgado: 1864-1945*”, é nesse sentido o mais compreensivo, visto que inclui peças do espólio (na altura como coleção privada de Maria da Conceição Veloso Salgado), muitas das quais eram, até então, desconhecidas do público. Inclui também um estudo muito aprofundado da vida e obra de Veloso Salgado, com base em referências que serão também analisadas.

---

<sup>1</sup> A palavra *doação* é aqui usada de forma informal, não apresentando caráter jurídico. A diferença entre doação e legado é abordada no capítulo 3.5. *Proposta geral de investigação, conservação e musealização deste trabalho.*

A especificação de *espólio artístico* determina que, na prática, apesar de existirem, quer em Lisboa, quer em Colares, equipamentos de carácter quotidiano e utilitário – como fogões, televisões, rádio, frigorífico, entre outros –, o MNAC-MC incorporará objetos aos quais reconhecemos determinados valores artísticos, culturais ou sociais que motivam a sua salvaguarda, tendo importância para esta instituição museológica ou outras sob tutela da DGPC. A preservação destes valores – que é, em última análise, a razão de ser e o objetivo último de conservação –, vai além da simples estabilização material, refletindo também sobre aspetos não-materiais. Assim, os critérios que definem esta seleção prendem-se na significância cultural dos objetos constituintes do espólio, isto é, na combinação de todos os valores atribuídos a um objeto (EN 15898, 2011: 8). Embora não se pretenda aprofundar neste estudo a questão da significância que o espólio possa ter, se tomarmos como referência a metodologia proposta em 2007 por Barbara Appelbaum, por exemplo, as peças deste espólio apresentarão valores de arte, estético, histórico, de investigação, de uso, educativo, de idade, sentimental, monetário, associativo, comemorativo, de novidade e de raridade, que justificam a sua preservação futura.

Apesar da multiplicidade do espólio na íntegra, este trabalho foca-se somente na parte do espólio correspondente à pintura de cavalete, incluindo os estudos encontrados, correspondendo a mais de 200 peças. Este número não se trata de um valor final uma vez que podem existir peças que não foram encontradas ao longo das visitas às propriedades, pretendendo-se que seja uma quantificação das obras observadas e estudadas à data da escrita deste relatório<sup>2</sup>. Assim, os objetivos do estágio consistiram no estudo do espólio, abordando aspetos como a sua descrição geral, registo fotográfico, caracterização geral e levantamento do estado de conservação das peças encontradas, e ainda a realização de intervenções de conservação e restauro em certas obras. Foi tomada a decisão de não apresentar no presente relatório a informação referente às molduras. Ainda que as mesmas constituam parte integrante das pinturas, não foi feito um estudo aprofundado das mesmas, particularmente, tendo em conta o número de peças, e não foram na totalidade intervencionadas pela autora. Assim, as dimensões apresentadas referem-se sempre, salvo indicação em contrário, às do suporte da pintura em questão. As obras a ser intervencionadas

---

<sup>2</sup> No período temporal em que foi realizada a parte prática do estágio curricular nenhuma das propriedades haviam sido desocupadas e extensivamente inventariadas, daí a impossibilidade de afirmar que se tratam absolutamente de 201 peças.

foram escolhidas entre as obras do núcleo da casa de Lisboa, tendo em atenção o estado de conservação das mesmas, mas também as condicionantes do espaço (uma vez que as intervenções seriam *in situ*). A dimensão do espólio de pintura (além de todas os outros tipos de peças doadas), bem como a falta de capacidade nas reservas do MNAC-MC para a sua integração imediata (aliada a outros fatores que serão oportunamente discutidos) leva a que seja essencial a proposta, em linhas gerais e em jeito de reflexão crítica, de um projeto que complemente e aprofunde os aspetos que, por motivos alheios à autora, não sejam passíveis de ser concluídos na presente investigação. Esta proposta engloba a investigação, conservação e restauro do espólio bem como a sua subsequente musealização.

Este relatório foi estruturado tendo em vista um panorama geral do espólio, por oposição a uma estrutura que evidenciasse cada obra individualmente. Esta decisão baseou-se em questões logísticas de gestão do número de páginas, de leitura iconográfica das peças<sup>3</sup> e também pela grande dificuldade em responder às mesmas questões, como descrição e caracterização, para todas as peças<sup>4</sup>. Assim, começa-se por introduzir a vida e obra de Veloso Salgado, fazendo um enquadramento do período cronológico e estilos artísticos em que se enquadrava, passando depois a apresentar de forma extensiva o espólio, partindo da sua descrição e caracterização e culminando nas intervenções realizadas e propostas elaboradas para preservação da coleção. De seguida são apresentados também outros trabalhos práticos realizados no MNAC-MC, enquadrados na preparação para a exposição “*Arte Portuguesa: Razões e Emoções*” (20.04.18 – 29.09.19). Após as considerações finais, são apresentadas nos anexos as fichas relativas a cada uma das obras intervencionadas, com o respetivo registo fotográfico, bem como outras informações complementares aos aspetos mencionados ao longo do trabalho. É importante referir ainda que ao longo de todo o relatório a identificação e caracterização do espólio é subdividida nos dois núcleos que o constituem: o núcleo de Lisboa, identificado pela sigla NLX, e o núcleo de Colares, identificado pela sigla NCO. As diferentes siglas são úteis para que se possa reconhecer rapidamente a que núcleo corresponde cada peça, uma vez que a numeração utilizada para as

---

<sup>3</sup> A organização com foco no espólio permite que se tenha uma visão de conjunto, importante para a compreensão das correlações entre as diferentes peças que o compõem, e da vida e restante obra do artista.

<sup>4</sup> Alguns dos estudos, por exemplo, são completamente desconhecidos da bibliografia existente e, dado o seu estado de conservação (com grandes perdas da camada cromática, pulverulência e sujidade superficial), já não é possível identificar o tema que estaria representado.

identificar não foi sequencial entre as duas casas. No núcleo de Lisboa as peças apresentam números de 1 a 50, doravante designados NLX\_1 a NLX\_50, e o núcleo de Colares compreende os números 1 a 151, doravante identificados de NCO\_1 a NCO\_151. A numeração pode ainda ser subdividida entre, p. ex., NCO\_1a e NCO\_1b, uma vez que em algumas obras e estudos o suporte foi pintado pelo anverso e pelo reverso. Todas as figuras, gráficos e tabelas apresentados são de autoria própria, salvo indicação em contrário (sendo nesse caso creditada a devida autoria).

A divulgação das informações obtidas durante este estágio adquire especial relevo face à singularidade da incorporação de um espólio tão vasto e importante num museu nacional, e espera-se que sirva como elemento propulsor de novos estudos. A obtenção de novas informações através da observação e análise de um enorme número de obras de proveniência estabelecida, bem como estudos, esboços e as paletas do artista, encontrados em ambas as casas, poderá levar a uma maior compreensão acerca da obra de Veloso Salgado bem como a pintura portuguesa dos séculos XIX e XX, ou o ensino de pintura em Portugal e no estrangeiro.

## PARTE I | Espólio Veloso Salgado

### 1. Veloso Salgado (1864-1945)



**Figura 1** | Veloso Salgado no seu apartamento da Rua da Quintinha (Lisboa).

Fotografia recolhida de um álbum de família, data e autor desconhecidos.

José Maria Veloso Salgado (**Figura 1**) nasceu a 2 de abril de 1864, na freguesia de Santa Maria de Melon, na província galega de Orense (Espanha), filho de Miguel Salgado e Dolores Veloso. A sua vinda para Portugal deu-se ainda jovem, aos dez anos, quando foi acolhido em Lisboa pelo seu tio materno, Miguel Veloso Rodrigues, que trabalhava como mestre na *Litografia Lemos*, localizada na Rua de São Francisco (atualmente Rua Ivens). Aí começou a trabalhar como aprendiz de litógrafo, em

particular nos processos de desenho litográfico e da estampagem (ALDEMIRA, 1940: 5).

Foram esses conhecimentos adquiridos na litografia que despertaram em Salgado a curiosidade pelo desenho, levando-o a ingressar na Academia de Belas Artes em 1878, inicialmente no curso noturno destinado a operários, onde foi o 62.º matriculado entre os 228 alunos que ingressaram (SANTOS & TAVARES, 1999: 13). Em 1881, aos 17 anos, incentivado provavelmente pelos seus professores, matricula-se no curso noturno regular, ganhando inclusive um prémio monetário no final do ano, pela distinção em desenho numa exposição promovida pela Escola (ALDEMIRA, 1940: 5). A matrícula no curso diurno surgiu pouco depois, tendo sido aluno de Simões de Almeida (tio) em desenho e de José Ferreira Chaves em pintura, tendo alcançado classificações de vinte valores. Contudo, a dificuldade em coordenar o curso diurno com o trabalho noturno na litografia levou a que o seu aproveitamento sofresse no ano seguinte, tendo ainda assim exposto, pela primeira vez, na 13.ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes em 1884, onde recebeu uma menção honrosa (SANTOS & TAVARES, 1999: 13). Participou também na 14.ª Exposição, três anos depois, com obras como *Uma Explicação*, *Cabeça de Estudo* e *Retrato de Julieta Hirsch* (**Figura 2**), entre outras. Esta exposição coincidiu com o seu

último ano de curso, no qual obteve a média de dezassete valores em três das suas provas de exame.

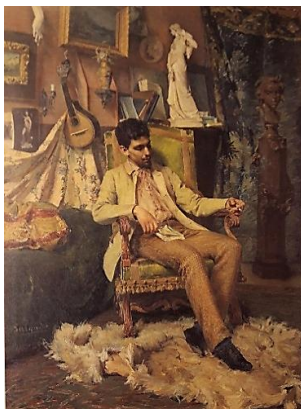
Estas obras demonstram já uma inclinação para a pintura de costumes e o retrato, afastando-se do paisagismo ar-livrista de Silva Porto (1850-1893) e, de uma forma geral, do naturalismo praticado pelo restante “Grupo do Leão” nas suas exposições (SANTOS & TAVARES, 1999: 14). Nesse mesmo ano de 1887 concorre ao pensionato estatal no estrangeiro, com o quadro *A Morte de Catão*, tendo sido aceite na especialidade de pintura histórica já em 1888, enquanto primeiro classificado (ALDEMIRA, 1940: 6). A sua amizade com o seu mestre, o pintor Ferreira Chaves (1829-1899), datará desta época, quando Salgado frequentou a aula de Pintura de História por ele ensinada.

Numa época marcada por uma crítica ao paisagismo naturalista em defesa de um gosto realista, Veloso Salgado iniciava uma carreira bem-sucedida, dividido entre uma pintura de costumes urbanos e populares, mais realista, mas também retratos intimistas de feição naturalista, esta influenciada pela observação do “Grupo do Leão” e não pela formação académica ainda muito tradicionalista. Será, contudo, na Pintura de História, anos mais tarde, que Salgado se consagrará enquanto um dos grandes pintores nacionais.

Parte para Paris em maio de 1888, já naturalizado cidadão português, sendo admitido na École des Beaux Arts mais tarde (CARDEIRA, 2014: 17). Aluga um *atelier* na Rue Denfert-Rochereau, junto ao escultor Teixeira Lopes, que se encontrava já instalado no mesmo edifício, e de quem se torna amigo íntimo. Junto a estes instalar-se-ão mais tarde o pintor Carlos Reis e o arquiteto Marques da Silva (LOPES & COUTINHO (ed.), 1968: 42-43). É em outubro que inicia as suas lições com Jules-Elie Delaunay (1828-1891), Fernand Cormon (1845-1924) e Jean-Paul Larens (1838-1921) e é admitido nos *ateliers* de Cabanel (1824-1889) e de Benjamin Constant (1845-1902). São estes artistas que vão modelar a sua obra, incutindo-lhe um interesse pela Pintura de História que segue os esquemas académicos franceses, ao nível da técnica e da temática, aplicado em grandes



**Figura 2** | *Retrato de Julieta Hirsch* (1887), Veloso Salgado. Óleo s/tela, 77 x 54,5 cm. Assinado (ass.) e datado (dat.) em baixo à esquerda: *Salgado/1887*. MNAC, Lisboa, n.º inv. 1477.



**Figura 3** | *Retrato do escultor Teixeira Lopes* (1889), Veloso Salgado.

Óleo s/ tela; 228 x 167 cm. Ass. e dat. em baixo à esquerda: *Salgado/ Paris - 89*. Casa-Museu Teixeira Lopes (CMTL), Vila Nova de Gaia.

(Fonte: SANTOS & TAVARES, 1999: 142).



**Figura 4** | *Amor e Psyché* (1891), Veloso Salgado.

Óleo s/ tela; 262 x 191 cm. Ass. e dat. no canto inferior direito: *Salgado/ Paris 1891*. MNAC, Lisboa, n.º inv. 61.

formatos, quer sobre tela quer na decoração mural. Mas antes dedica-se às suas aulas de desenho e de pintura de modelo nu, da qual se encontram inúmeros exemplares no acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CARDEIRA; 2014), destacando-se pelos fundos neutros onde se evidenciam as carnações de cores subtis, em velaturas leves, com uma luminosidade influenciada certamente por Cabanel (SANTOS & TAVARES, 1999: 16). Durante o seu ingresso na academia francesa recebe vários prémios pelas suas obras e em 1890 expõe, no *Salon* parisiense, o *Retrato do escultor Teixeira Lopes* (**Figura 3**). A sua estadia em França permitiu-lhe também travar conhecimento com o pintor realista Jules Breton e a sua filha e discípula Virginie Demont-Breton, e o seu genro, o paisagista Adrien Demont. Este relacionamento permitiu-lhe passar várias temporadas na Bretanha bem como, pelo relacionamento com Breton, angariar encomendas e garantir a presença no *Salon*. Foi nas paisagens campestres bretãs que Salgado se inspirou nesta fase para criar paisagens e pinturas de costumes, enveredando por um naturalismo ar-livrista que já se havia visto em Silva Porto. Em 1888 participou na 8.<sup>a</sup> (e última) “Exposição de quadros modernos” promovida pelo Grupo do Leão, onde apresentou algumas obras do seu período bretão. A partir de 1890 a pintura de costumes bretões apresentada por Salgado, mas também pelos seus contemporâneos Sousa Pinto ou Artur Melo, começava a ser criticada em Portugal, por influência do nacionalismo que se fazia sentir após o Ultimato inglês de 1890, e que influenciaria, por oposição, o sucesso de outro pintor de costumes, estes portugueses, José Malhoa (SANTOS & TAVARES, 1999: 19). No *Salon* de 1891 recebe ainda a 3.<sup>a</sup> Medalha com o retrato de Wenceslau de Lima e *Amor e Psyché* (**Figura 4**). Esta pintura

mitológica, também apresentada em 1892 na 2.<sup>a</sup> Exposição do Grémio Artístico onde alcançou uma 2.<sup>a</sup> medalha (RIBEIRO ARTHUR, 1896), demonstra ser já um desenvolvimento do simbolismo que havia anunciado no seu ciclo bretão. Nesta vertente simbolista é notável a influência de Puvis de Chavannes (1824-1898), de quem Salgado era admirador confesso (JÚNIOR, 1948: 16). Também a influência de Cabanel se faz sentir no tratamento das cores e pelo esquema académico do nu.

Em agosto de 1891 parte para Itália, ainda inserido no pensionato, onde permaneceu cerca de um ano, detendo-se sobretudo em Florença a estudar os primitivos italianos como Fra Angelico e Benozzo Gozzoli, ainda que tenha passado por Roma e Nápoles (ALDEMIRA, 1940: 8). As suas obras deste período desenvolvem o ar-livrismo iniciado no ciclo bretão, mas desta vez adaptado à luz intensa que captava neste novo contexto, com manchas de cor soltas e livres, sobrepondo-se a “mancha” ao desenho académico. É nos arredores de Florença, em Certosa del Galluzzo, que se inspira para criar o seu aclamado quadro *Jesus*, uma obra de vertente simbolista perdida no naufrágio do vapor Santo André após a Exposição Universal de 1900. Valeu a Salgado a 2.<sup>a</sup> Medalha no *Salon* de 1892 e a qualificação de *Hors Concours*<sup>5</sup> com apenas 28 anos de idade que é, segundo Varela Aldemira, «caso único, entre nós, e raríssimo em terras estranhas», afirmando ainda ser esta a idade «em que outros começam [as suas carreiras artísticas]», referindo-se neste caso a José Malhoa, que com a mesma idade se matriculava na Escola de Belas Artes de Lisboa (ALDEMIRA, 1940: 8). Além disso, esta obra é prova acima de tudo da capacidade de Veloso Salgado de assimilar a pintura *fin de siècle* francesa, bem como de experimentar novas correntes e temáticas.

Salgado é considerado não só um paisagista, mas também um excelente retratista, como podemos confirmar na obra *Flor do Mar* (**Figura 5**), realizada em 1894, representando uma menina receosa numa praia, entre um fundo de manchas indefinidas. Nesse mesmo ano expõe oito obras na 4.<sup>a</sup> Exposição do Grémio Artístico, entre as quais a pintura *Noir et Rose (paisagem do norte de França)* (**Figura 6**), obra algo “modernista”, que terá sido pintada em 1892, fazendo parte do ciclo bretão e retomando o

---

<sup>5</sup> Termo utilizado para denominar uma obra ou pessoa *fora do concurso*, que não pode participar em concurso por ser membro do júri, por já haver sido galardoada ou por ser muito superior aos outros concorrentes (Fonte: Infopédia. Disponível em WWW: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/hors-concours> [Consultado a 23 jul. 2018]).

contexto paisagista que já teria sido utilizado em *Jesus*. (SANTOS & TAVARES, 1999: 24).



**Figura 5** | *Flor do Mar* (1892), Veloso Salgado.  
Óleo s/ tela, 31 x 25,5 cm. Ass. e dat. no canto inferior direito: *Salgado 1894*.  
Espólio doado ao MNAC-MC. N.º NLX\_24.



**Figura 6** | *Noir et Rose* (1892), Veloso Salgado.  
Óleo s/ tela, 73,5 x 93 cm. Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *Salgado 1892*.  
Espólio doado ao MNAC-MC. N.º NLX\_3.

Durante a sua estadia em França, e protegido pela família Demont-Breton, Veloso Salgado acumulou participações e distinções em diversas exposições francesas e internacionais. Após ser eleito Académico de Mérito da Academia de Belas Artes de Lisboa, no final de dezembro de 1894, decidiu regressar a Portugal (SANTOS & TAVARES, 1999: 26). Ribeiro Arthur escrevia no ano seguinte: « *É curta a biographia artística de Salgado, mas bem importante se attendermos aos seus poucos anos, e dá-nos a consoladora esperança de que elle será um dos que hão-de continuar gloriosamente o impulso para a arte que nos últimos annos se tem desenvolvido em Portugal* » (ARTHUR, 1896: 145), considerando-o ainda « *um artista hors ligné*<sup>6</sup>, (...) que promete dar brilho ao nome portuguez » (ARTHUR, 1896: 141). Em dezembro de 1895 é nomeado professor interino da Escola de Belas Artes, com a cedência voluntária da cadeira de Pintura Histórica em seu favor, pelo seu mestre e amigo Ferreira Chaves. Esta nomeação não foi bem aceite entre amigos e apoiantes de Columbano Bordalo Pinheiro, que foi preterido face a Salgado para o cargo em causa. Em protesto, Columbano deixou de participar nas reuniões da Academia. Ainda assim, Veloso Salgado apresentou-se na 5.ª Exposição do

---

<sup>6</sup> Termo utilizado para denominar algo que está acima do comum ou é excepcional. (Fonte: Infopédia. Disponível em WWW: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues/hors%20lignes> [Consultado a 23 jul. 2018]).

Grémio Artístico, apresentando, entre outras, a obra *Japonez* ou *Sunhitá* (**Figura 7**). Por volta da mesma época o pintor trabalhava já no *Retrato Equestre de D. Amélia*, com a serra de Sintra como pano de fundo (SANTOS & TAVARES, 1999: 26). É também durante o ano de 1895 que Salgado frequenta o hotel Édén, em Colares (que mais tarde viria a adquirir) (CAETANO, 2000: 136), juntamente com a sua noiva, Vitorina da Silva Melo, afilhada e protegida do seu mestre Ferreira Chaves, a qual pintou por diversas ocasiões.

Nos anos seguintes volta a evidenciar-se na obra de Salgado um programa simbolista, com obras como *Visão* ou *O Sonho*, influenciadas por Puvis de Chavannes mas também Maurice Denis e os Nabis<sup>7</sup>. Datam desta época também algumas paisagens e vistas urbanas, muitas realizadas em França, e por isso com características “afrancesadas” que não foram bem recebidas pela crítica em Portugal. Tal receção levou-o a enveredar por uma pintura ar-livrista de paisagem remanescente de Silva Porto (**Figura 8**) (SANTOS & TAVARES, 1999: 29). Por outro lado, o pintor continuava a dedicar-se ao retrato, como o *Retrato do Conselheiro António Cândido*, enviado ao *Salon* de 1897, ou no *Retrato de Silva Mello*, seu sogro (**Figura 9**).



**Figura 7** | *Sunhitá* - *O Arquiteto Japonês* (1891), Veloso Salgado. Óleo s/ madeira, 40 x 31 cm. Ass. no canto sup. esq.: V. Salgado. Dat. no canto sup. direito: *Paris - 1891*. Espólio doado ao MNAC-MC. N.º NLX\_11.



**Figura 8** | *Paisagem com figura* (1896), Veloso Salgado. Óleo s/ tela, 43 x 61 cm. Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *J.V. Salgado, 1896*. Coleção particular, Cascais (Fonte: SANTOS & TAVARES, 1999: 189).



**Figura 9** | *Retrato de Silva Mello* (1896), Veloso Salgado. Óleo s/ tela. 53 x 43 cm. Ass. no canto sup. esq.: *Salgado*. Dat. no canto sup. direito: *1896*. Espólio doado ao MNAC-MC. N.º NLX\_46.

<sup>7</sup> Grupo formado em França, na localidade de Pont-Aven, Bretanha, em 1888.

A 23 de maio de 1896 realiza-se o seu casamento com Vitorina de Silva Melo, ano em que participou na Exposição Universal de Berlim, tendo sido distinguido com uma medalha de ouro (ainda que esta representação tenha motivado comentários da crítica), e recebendo em Dezembro o grau de Oficial da Ordem de São Tiago do mérito científico, literário e artístico (SANTOS & TAVARES, 1999: 30). Quando em 1897 é aberto o concurso oficial para professor de Pintura de História na Escola de Belas-Artes, a tensão existente no meio artístico – originada aquando a nomeação interina de Salgado em 1895 – não cessou. Concorreram juntamente com Salgado os artistas Columbano, Condeixa e Galhardo, sendo a sua prova a execução de esboços e tela sobre o tema *Túlia fazendo passar o carro sobre o cadáver do pai* (**Figura 10**), bem como um teste escrito de desenvolvimento debruçando-se sobre Pintura de História de século XIX na Península Ibérica.



**Figura 10** | *Túlia fazendo passar o carro sobre o cadáver do pai* (c. 1897), Veloso Salgado. Óleo s/ tela, 200 x 261. N. ass. e n. dat. Espólio doado ao MNAC. N.º NCO\_127.

Após exposição ao público, as opiniões dividiam-se essencialmente entre as obras de Columbano e Salgado, a primeira mais melancólica e psicológica, a segunda com um colorido forte e grande pormenor. Os resultados confirmados a 18 de abril davam o lugar a Veloso Salgado, tendo sido a decisão contestada por Columbano perante o Ministério do Reino, alegando alterações entre o estudo apresentado por Salgado e a tela final, sem que tenha tido sucesso. Estas circunstâncias condicionaram, contudo, a participação de Salgado na 7.<sup>a</sup> Exposição do Grémio de 1897, ano em que nasceu também o seu filho, Luís Miguel (pai de Maria da Conceição Veloso Salgado). Apesar da polémica, a decisão manteve-se até à reforma do ensino artístico levada a cabo em 1901, que dividiria a cadeira de Pintura de História em duas vertentes, estando repartida entre Veloso Salgado e Columbano (SANTOS & TAVARES, 1999: 31-33).

A Pintura de História foi precisamente nesta época o género preterido por Veloso Salgado, e é por ele que certamente é facilmente reconhecido na atualidade. As

Comemorações do IV Centenário da primeira viagem marítima dos Portugueses à Índia (iniciadas em Julho de 1897 e continuadas até 1898, para que coincidisse com a data da chegada de Vasco da Gama a Calecut), impulsionaram um concurso de pintura histórica promovido pela Sociedade de Geografia que se mudara para nova sede, cujo tema se prendia na audiência dada pelo Samorim de Calecut a Vasco da Gama, conforme descrito no canto sétimo d' *Os Lusíadas* de Luís de Camões. O concurso foi vencido por Salgado com o quadro *Vasco da Gama na presença do Samorim* (**Figura 11**), uma das suas obras mais emblemáticas, em que se mostra como «artista superior que realmente é» (ARTHUR, 1896: 167-168). Em 1898 apresenta um projeto para a decoração da sala de Audiências do Tribunal do Comércio na Bolsa do Porto, ficando encarregue também da direção da pintura decorativa. Os painéis figuram alegorias à Justiça, às Artes, às Indústrias e às Ciências (ALDEMIRA, 1940: 14). Iniciados os trabalhos em setembro de 1898, Salgado começou por elementos decorativos das paredes e teto, bem como a pintura central do teto, *A Lei protegendo a Indústria, o Comércio e a Agricultura* (**Figura 12**).



**Figura 11** | *Vasco da Gama na presença do Samorim* (1898), Veloso Salgado. Óleo s/ tela, 311 x 364 cm. Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *Salgado 1898*. Sociedade de Geografia, Lisboa. (Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em WWW:<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vasco\\_da\\_Gama\\_perante\\_o\\_Samorim\\_de\\_Calecute.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vasco_da_Gama_perante_o_Samorim_de_Calecute.png)> [Consult. em 27 jun. 2018]).



**Figura 12** | *A Lei protegendo a Indústria, o Comércio e a Agricultura* (c. 1898), Veloso Salgado. Óleo s/ tela. Dimensões desconhecidas. N. ass. e n. dat. Palácio da Bolsa (PB), Porto. (Fonte: SANTOS & TAVARES, 1999:78).

No ano seguinte participou na 9.<sup>a</sup> (e última) Exposição do Grémio e algumas das suas obras fizeram parte da secção portuguesa de Belas Artes da Exposição Universal de Paris de 1900, algumas das quais se perderam no naufrágio do vapor St.º André no regresso a Portugal, como foi já mencionado. Foi também em 1899 que nasceu a sua filha, Maria Adelina. Veloso Salgado dedica-se ao tríptico destinado à parede da Presidência do Tribunal, com uma narrativa histórica e descritiva intitulada *El-Rei D. Dinis administrando justiça*. Os painéis seguintes, pintados em 1901 denominam-se *Sessão do Tribunal da Bolsa na época da sua fundação* e *Comércio Marítimo no rio Douro*, colocados na parede oposta à narrativa de D. Dinis. Em 1902 pinta um painel dedicado às *Artes*, no ano seguinte outro alusivo aos *Ofícios*, ambos iconograficamente ricos baseados numa base bibliográfica rigorosa (SANTOS & TAVARES, 1999: 38). Este ciclo decorativo contou ainda com os painéis *Vindimas no Alto Douro*, as *Ordenações Afonsinas* e as *Ordenações Manuelinas*. Ao longo da execução desta encomenda, Salgado afirmava-se ainda como retratista, com obras como *Retrato de Sua Majestade a Rainha D. Amélia*, executado para o Instituto Bacteriológico Câmara Pestana (SANTOS & TAVARES, 1999: 47).

Enquanto decorria a empreitada no PB (Palácio da Bolsa), era discutido em paralelo a conclusão da nova sala das sessões da Câmara dos Deputados, após a adaptação do Convento de São Bento a Palácio das Cortes, atual AR, com projeto do arquiteto Ventura Terra. Foi precisamente este que incumbiu Veloso Salgado da pintura da luneta que encima a presidência da sala, que ocuparia cerca de oitenta metros quadrados. Dada a indecisão da comissão formada quanto ao tema da composição, alegórico ou histórico, Salgado executou então um esboço para cada tema, respetivamente, *A Lei protege o Trabalho e assegura a Felicidade do Povo* e *Sessão das Cortes Constituintes de 1821*. Contudo a indecisão da comissão perante a escolha do tema levou a que a obra fosse adiada até 1921 (SANTOS & TAVARES, 1999: 39-41).

Em 1903, após falecimento da viúva do seu mestre Ferreira Chaves, herda a fortuna do mesmo, inclusive o prédio de rendimento da Rua da Quintinha que este habitara, bem como o seu recheio, onde passaria a viver com a sua família. Neste ano volta a executar um retrato régio, desta vez o *Retrato de D. Carlos I*, para a Câmara Municipal de Lisboa (SANTOS & TAVARES, 1999: 48). Mantendo-se no ciclo decorativo que iniciara no final de oitocentos, pinta em 1904 a composição mural *Apoteose dos Heróis da Liberdade* (**Figura 13**), destinada ao Museu de Artilharia, por altura da ampliação das instalações.

Além de Veloso Salgado, também Columbano, Carlos Reis e Malhoa efetuaram trabalhos para o espaço (FRANÇA, 1996: 10)



**Figura 13** | *Apoteose dos Heróis da Liberdade* ou *A Pátria coroando os seus Heróis* (1904), Veloso Salgado. Óleo s/ tela, 300 x 760 cm. Ass. e dat. no canto inferior direito: *J. V. Salgado – 1904*. Museu Militar (MM), Lisboa, ref.<sup>a</sup> 26 A/45. (Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em WWW: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A\\_P%C3%A1tria\\_Coroando\\_os\\_Seus\\_Her%C3%B3is\\_\(1904\)\\_-\\_Veloso\\_Salgado\\_\(Museu\\_Militar\\_de\\_Lisboa\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_P%C3%A1tria_Coroando_os_Seus_Her%C3%B3is_(1904)_-_Veloso_Salgado_(Museu_Militar_de_Lisboa).png)> [Consult. em 17 ago.-2018]).

Em 1905 encontrava-se já a trabalhar na EML (Escola Médica de Lisboa), executando o ciclo decorativo da Sala dos Actos representando *A Medicina através dos séculos*. A decoração originou alguma discórdia entre os objetivos de Salgado de apresentar uma evolução da medicina desde a antiguidade, e a escolha do Conselho da Escola Médica quanto à representação das fases e figuras principais da medicina nacional. Com o apoio do médico e professor Ricardo Jorge, que elaborou um relatório que combinava ambas as visões, o projeto de Veloso Salgado foi aprovado, com a apresentação de estudos a óleo realizados à escala, onde representara logo os enquadramentos dos nove painéis diferentes, que se desenrolariam a partir da entrada da sala, da esquerda para a direita. Esta encomenda tratou-se da última feita pelo pintor ainda no regime monárquico (SANTOS & TAVARES, 1999: 42-44).

Em 1911 apresentou na 9.<sup>a</sup> Exposição da SNBA (Sociedade Nacional de Belas-Artes) o retrato *Grupo de Família Veloso Salgado* (**Figura 14**), em que aparece juntamente com a família na sua casa da Rua da Quintinha em Lisboa. Começou também por esta altura a experimentar nas temáticas de paisagem bem como pintura de costumes.

Por encomenda de iniciativa particular, pinta em 1913 o pano de boca e do teto do Teatro Politeama, realizado em conjunto com Benvindo Ceia, seu discípulo. Com uma temática dividida entre a alegoria e a pintura de história, Veloso Salgado representa nomes

importantes da cultura de teatro e espetáculo portuguesa, nomeadamente Gil Vicente, Almeida Garrett e Alfredo Keil, entre outros (SANTOS & TAVARES, 1999: 107). No mesmo ano executa a tela *Sufrágio* (**Figura 15**), uma pintura histórico-alegórica ao gosto oficial da época, inspirada nas eleições para a Vereação da Câmara Municipal de Lisboa (1908), que deram a vitória ao Partido Republicano, como podemos ver na urna pintada perto da figura alegórica do Sufrágio, que apresenta a inscrição “À urna pela lista republicana/ 1908”, e nas diversas figuras republicanas como Manuel de Arriaga, Bernardino Machado, António José de Almeida, H.P. Lopes de Mendonça e Afonso Costa, cuja representação se baseou em fontes fotográficas, e que se encontram sobrepostas numa Praça do Município cheia (SANTOS & TAVARES, 1999: 45).



**Figura 14** | *Grupo de Família Veloso Salgado* (1911), Veloso Salgado.  
Óleo s/ tela, 190 x 241,5 cm. Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: J. V. Salgado 1911.  
Espólio doado ao MNAC-MC. N.º NLX\_29.



**Figura 15** | *O Sufrágio* (1913), Veloso Salgado.  
Óleo s/ tela, 258 x 339 cm. Ass. e dat. no canto inferior direito: J. V. Salgado 1913 Museu de Lisboa.  
(Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em WWW:<[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:O\\_Sufr%C3%A1gio\\_\(Veloso\\_Salgado,\\_1913\)#/media/File:O\\_Sufr%C3%A1gio\\_\(1913\)\\_-\\_Veloso\\_Salgado.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:O_Sufr%C3%A1gio_(Veloso_Salgado,_1913)#/media/File:O_Sufr%C3%A1gio_(1913)_-_Veloso_Salgado.png)>.[Consult. em 17 ago. 2018]).

Para a Reitoria da Universidade do Porto criou em 1917 dois grandes quadros para a ampla Escadaria Nobre, representando *A Matemática* e *As Ciências Físico-Naturais* (ALDEMIRA; 1940: 15; SANTOS & TAVARES, 1999: 46). Dois anos depois, é retomado o projeto estabelecido em 1902 para a luneta da sala das sessões da Câmara dos Deputados, tendo o governo republicano optado pelo tema histórico proposto inicialmente por Salgado, *As Constituintes de 1821* (**Figura 16**), a tempo de celebrar o centenário da

Revolução Liberal de 1820. Esta obra só seria, contudo, concluída no final de 1921 por problemas logísticos relacionados com a dimensão da tela necessária e da extensão do trabalho. Apesar de corrigido o esboço proposto em 1902, a obra encontrava-se estética e plasticamente envelhecida no panorama dos anos 20, assumindo assim um papel determinante no fim dos ciclos decorativos de Pintura de História de Veloso Salgado, numa altura em que se focava agora nas paisagens e pintura de costumes (SANTOS & TAVARES, 1999: 46).



**Figura 16** | *As Constituintes de 1820* (1921), Veloso Salgado.

Óleo s/ tela, 500 x 2200 cm. N. ass. e n. dat. Museu da Assembleia da República, n. inv. 1247.

Fotografia adaptada do original de Miguel Saavedra, 2010 (Disponível em WWW: <<https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/SaladasSesoes.aspx>> [Consult. em 20 set. 2018]).

No dia 1 de junho de 1926 é homenageado na Escola de Belas Artes, entre discípulos e contemporâneos, dos quais Reinaldo dos Santos e Columbano, com descerramento de uma lápide com medalhão de bronze na sala de pintura onde lecionava (SANTOS & TAVARES, 1999: 218). Durante os anos em que trabalhou na sala das Sessões, Veloso Salgado produziu diversas paisagens, muitas das quais realizadas em Colares, bem como pinturas de costumes urbanos, figuradas por personagens da burguesia do meio lisboeta nos anos 20, que ia expondo na SNBA. É exemplo desta época a obra *Juventude/ Tomando Chá* (**Figura 17**), em que o pintor figura a sua filha Maria Adelina a tomar chá, no jardim da propriedade de Colares. A crítica reagiu bem a esta nova fase de Salgado, que consideravam revelar alguma influência das novas correntes da época, especialmente o que concerne a paleta utilizada e na escolha do tema. Em 1929 voltou então a retratar a filha em *Retrato de Maria Adelina* (**Figura 18**), mantendo a temática mundana com um tratamento naturalista que se evidenciava já no *Retrato de Vitorina Veloso Salgado* (**Figura 19**), realizado em 1928. No caso das paisagens, de teor ar-livrista, estas eram inspiradas pela casa de Colares, onde a família Veloso Salgado passava muito tempo. (SANTOS & TAVARES; 1999: 51-53).



**Figura 17** | *Juventude/ Tomando Chá* (1923), Veloso Salgado. Óleo s/ tela, 140 x 110 cm. Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *J.V. Salgado/ 1923*. MNAC-MC, Lisboa, n. inv. 563. (Fonte: SANTOS & TAVARES, 1999: 167).



**Figura 18** | *Retrato de Maria Adelina Veloso Salgado* (1929), Veloso Salgado. Óleo s/ tela, 198 x 137 cm. Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *J.V. Salgado/ 1929*. Espólio doado ao MNAC-MC. N.º NLX\_42.



**Figura 19** | *Retrato de Vitorina Veloso Salgado* (1928), Veloso Salgado. Óleo s/ madeira, 53,5 x 45 cm. Ass. e dat. no canto superior direito: *J.V. Salgado/ 1928*. Espólio doado ao MNAC-MC. N.º NLX\_37.



**Figura 20** | *Autorretrato* (1931), Veloso Salgado.

Óleo s/ madeira, 61 x 50 cm. Ass. e dat. no canto inferior direito: *J. V. Salgado/ 1931*. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Lisboa. (Fonte: ALVES & FRANCO (coord.), 2011: 61).

Em 1929 apresentou ainda duas obras na secção de arte portuguesa da Exposição Internacional de Barcelona, a última exposição internacional em que participou. Pinta em 1931 o seu *Autorretrato* (**Figura 20**), em que o pintor se representa com uma paleta e pincel na mão, com a pintura *Juventude/Tomando Chá* em plano de fundo.

Em 1934, com 70 anos, deixou vaga a cadeira de Pintura de História na Escola de Belas Artes, por atingir o limite de idade legalmente estabelecido, embora prossiga a docência enquanto o processo não é oficializado. Retomou em 1935 a participação regular

nas exposições anuais da SNBA. O processo de aposentação é iniciado em 1937, mas somente em 1941 é publicado no Diário do Governo. Em 1939 a Academia Nacional de Belas Artes organizou uma exposição retrospectiva conjunta da obra de Veloso Salgado e de Simões de Almeida (tio) e pouco tempo depois Veloso Salgado deixa completamente de pintar. Em 1945 o pintor adoece, não podendo estar presente numa outra exposição coletiva no Porto em sua homenagem e de José de Brito. Faleceu a 12 de dezembro do mesmo ano, aos 81 anos, na sua casa na Rua da Quintinha, seguido em menos de um ano pela sua viúva, Vitorina. No primeiro aniversário da sua morte a SNBA promoveu uma sessão comemorativa e pela mesma ocasião a Câmara Municipal de Lisboa inaugura uma lápide comemorativa na fachada do prédio da Rua da Quintinha (SANTOS & TAVARES, 1999: 54; 219).

Veloso Salgado deixou-nos uma vasta obra representante do tardo-naturalismo português, importante testemunho também da produção nacional ao nível da Pintura de História e do retrato. Deixou também uma marca simbolista e influenciada pelos Nabis, que poucos ou nenhum outro igualou. O seu papel como mestre e professor das gerações seguintes, que tentavam demarcar-se com o despontar da modernidade, foi complexo. Embora não tenha participado das novas correntes, manteve-se solidário com uma nova geração que se via permanentemente obrigada a continuar os valores passados, sem abertura para criar bases para o futuro. Veloso Salgado conseguiu atingir uma linguagem mutável e variada ao nível de temáticas e técnica, sendo ainda assim fiel aos princípios do ar-livrismo (SANTOS & TAVARES, 1999: 60-62).

## **2. Enquadramento histórico-artístico**

A arte portuguesa dos finais do século XIX e princípios do século XX encontrava-se profundamente ligada à corrente naturalista, desenvolvida nesse período com bastante popularidade no território nacional. Inicialmente inspirada no Naturalismo pictórico francês, mas sem acompanhar a evolução deste (não chegando a assimilar, por exemplo, a corrente impressionista ou os avanços no Realismo), não esteve propriamente em consonância com os restantes países europeus. Portugal manteve-se à margem desses desejos de mudança. O gosto naturalista dominou a sociedade portuguesa até à terceira década do séc. XX, colocando de lado, por exemplo, a corrente modernista que também tentava fazer-se ouvir (JUSTO, 2007; PINTO *et al*: 2006).

A passagem do Romantismo de séc. XVIII e inícios de séc. XIX para o Naturalismo deveu-se a uma ligeira mudança de influências a partir das décadas de 40 e 50 do séc. XIX, uma vez que os artistas portugueses que procuravam o estrangeiro para aprofundar os seus estudos passaram a escolher como destino Paris, e não Roma, como antes. É destes casos exemplo Tomás da Anunciação, que estudou em França, onde se deixou influenciar pelo ar-livrismo da pintura de Barbizon, mas sem “dar importância” a correntes tão fortes na altura como o Impressionismo. Este facto ajudou a modelar o seu percurso, tornando a sua obra quase um marco de separação entre o Romantismo e o Naturalismo, ainda que direta ou indiretamente tenha influenciado inúmeros pintores naturalistas. A par de Anunciação, também Miguel Ângelo Lupi e Francisco Metrass marcaram o final do Romantismo e influenciaram os naturalistas, e foram também dos primeiros artistas a beneficiar das pensões oficiais da Sociedade Promotora de Belas-Artes, da década de 60, que lhes permitia estudar em Paris, e que era uma alternativa às conservadoras Academias Reais de Belas Artes de Lisboa e Porto (PINTO *et al*: 2006; MATIAS, 1993).

O objetivo principal do Naturalismo era captar o real e reproduzi-lo na tela (suporte preferencial da época) o mais fielmente possível, através da observação e contacto direto com a natureza, a sua principal fonte de inspiração (para alguns artistas, a única), com o qual estudavam a interação da luz com os diferentes volumes e a cor, para que na tela pudessem representar a realidade que os envolvia. A cor era, portanto, um elemento chave, determinante para a fidelidade da composição em relação à matéria que retratava. Os temas preferidos dos naturalistas eram as paisagens, mas também as cenas de costumes e os retratos, que reproduziam uma outra natureza, de cariz mais humano.

A falta de coragem dos pintores românticos para se aventurarem no Realismo não se verificou na geração literária que, com nomes como Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, tomou caminhos mais revolucionários e modernos. Ainda assim, estes influenciariam com as suas obras os pintores naturalistas. Ainda que em estilos diferentes, existia companheirismo e respeito entre os escritores realistas e os pintores naturalistas. Esta influência mútua acabou por amenizar o realismo de uns e energizar os sucessos de outros (GONÇALVES: 1993).

O Naturalismo surge num período de grande desenvolvimento comercial e industrial, com estabilidade política e governativa, influenciado pela revolução de mentalidades provocada pelas “*Conferências do Casino*”, da Geração de 70, e pela

liberdade de Imprensa. Este contexto influenciou a não adesão ao Realismo ou às inovações do Impressionismo, aliado ao facto de a burguesia continuar uma grande apreciadora do gosto Romântico, com o qual o Naturalismo se identifica em determinados aspetos. (GONÇALVES: 1993).

Os verdadeiros introdutores do Naturalismo em Portugal foram Silva Porto (que chegou a ser discípulo de Daubigny) e Marques de Oliveira, formados na Academia portuense e que em 1873 usufruíram de uma bolsa para frequentar a Sociedade de Belas-Artes de Paris, de onde regressariam em 1879, ocupando lugares de professor nas Academias de Lisboa e do Porto, respetivamente. Trouxeram para o país o culto e a apologia da Natureza e o ar-livrismo. E foi ao redor de Silva Porto que surgiu um importante grupo que viria a marcar a história do Naturalismo, que se reunia numa cervejaria lisboeta, o Leão de Ouro, que lhe viria a emprestar o nome. É, portanto, o Grupo do Leão “formado” em 1880, por uma tertúlia de artistas que se juntavam para discutir ideias e artilhar experiências, especialmente interessados nas novidades que Silva Porto, seu “Divino mestre”, trazia de Paris. Além de pintores, ao Grupo pertenciam escritores e outros intelectuais, ainda que sejam os pintores que se destacam mais, com nomes como José Malhoa (1855-1933 – o pintor dos costumes, da vida rural e do “ser português”), António Ramalho (conhecido pelos seus retratos mas também pintura decorativa), João Vaz (excelente paisagista e marinista”), Moura Girão (sobretudo animalista, em particular animais de capoeira), Henrique Pinto, Ribeiro Cristino, Rodrigues Vieira, Cipriano Martins e ainda Columbano Bordalo Pinheiro (excelente retratista). Este pinta em 1885 um enorme retrato do grupo, denominado *Grupo do Leão*, para a decoração da cervejaria. Foi este grupo que, por decadência da Sociedade Promotora, veio a ser bem-sucedido nas suas exposições e trouxe para Portugal o verdadeiro gosto pelo Naturalismo (PINTO *et al*: 2006).

Fora do Grupo do Leão, os naturalistas podem ser divididos em duas gerações. Na primeira geração constam Silva Porto (1850-1893), o incrível paisagista e verdadeiro seguidor dos princípios da escola de Barbizon e com obras de carácter menos lírico mas sobretudo documental das paisagens e da vida rural, com um excelente uso da cor e da luz (obras: *A ceifa* e *Guardando o Rebanho*); Marques de Oliveira (1853-1927), desenhador, paisagista e retratista (*A Napolitana*), cuja obra soube conciliar temas mitológicos (*Céfalo e Prócris*), realistas (*Costureiras trabalhando*) e, até, quase impressionistas, numa pintura

livre e subtil; Henrique Pousão (1859-1884), um excelente retratista (*Cecília*) mas também paisagista, com enorme delicadeza e sensibilidade, que faleceu com apenas 25 anos, deixando ainda assim um surpreendente legado; José Malhoa (1855-1933), autor de cenas de devoção popular, festas e trabalho rural, numa pintura de género com carácter sentimentalista e rústico como na obra *As Promessas* ou *O Fado*, obras de intensidade dramática e grande expressividade sem pretensões de denúncia social; Ricardo Hogen, um aquarelista menos conhecido, que se aproximou do Grupo do Leão; Artur Loureiro; e Sousa Pinto. Da segunda geração destacam-se: Carlos Reis (1863-1940), grande colorista e retratista, amigo do rei D. Carlos, com uma obra bastante plástica, incluindo ainda paisagens e cenas de costumes (*Asas* e *A Feira*); Aurélia de Souza, uma pintora com descrições intimistas e algum gosto ainda romântico, mas que percorreu outras correntes artísticas; Roque Gameiro; o pintor António Carneiro e, claro, Veloso Salgado (MATIAS, 1993; PINTO, *et al.*, 2006).

### **3. Estudo e intervenção do espólio**

#### **3.1. Identificação e descrição**

O objeto de estudo deste relatório de estágio é o espólio artístico pertencente ao pintor José Veloso, doado ao MNAC-MC pela sua neta e herdeira, Maria da Conceição Veloso Salgado, após a sua morte em 2014, por legado testamentário. O espólio encontrava-se distribuído por duas propriedades, um apartamento em Lisboa e uma casa em Colares e é composto por diferentes tipologias de objetos, sendo que focar-nos-emos somente na pintura de cavalete (incluindo obras acabadas e estudos), mais especificamente nos exemplares que foram encontrados e observados à data da realização da componente prática deste estágio (novembro 2017 – junho 2018).

Dada esta divisão do espólio por duas propriedades distintas, os dois núcleos serão, como referido anteriormente, denominados com siglas diferentes e será apresentado, por norma, em primeiro lugar o NLX (Núcleo de Lisboa) e depois o NCO (Núcleo de Colares). Tratando-se de um espólio tão vasto, foi definido que o NLX seria o mais estudado e cujas peças se intervencionariam (tantas quanto possível tendo em conta as limitações de prazo).

O NCO seria sobretudo alvo de inventariação<sup>8</sup> e registo fotográfico para que se pudesse propor um projeto futuro de preservação e intervenção. Devido à extensão do espólio, a identificação individual de todas as obras é apresentada em anexo, sendo apresentadas no corpo do relatório somente as peças intervencionadas. Ainda que as molduras façam parte das obras, as suas intervenções nem sempre foram realizadas pela autora, o que aliado ao número de obras do espólio levou a que tenha sido tomada a decisão de não as incluir no presente trabalho.

### 3.1.1. NLX (Núcleo de Lisboa)

Localizada na freguesia da Misericórdia (Lisboa), e paralela à Rua de São Bento, encontramos na Rua da Quintinha, n.º 35 (**Figura 21**), a primeira propriedade de Veloso Salgado, que constitui o NLX. Como referido num capítulo anterior, este prédio de rendimento foi herdado por José Veloso Salgado após o falecimento de D. Maria da Glória Bregaro Bulhões Chaves, viúva do seu mestre e amigo, o pintor José Ferreira Chaves, em 1903 (SANTOS & TAVARES, 1999: 48; FARIA, 2008: 108). A família Veloso Salgado (**Figura 22**) habitava todo o primeiro andar do prédio, tendo o pintor utilizado outro andar como *atelier*. Com a morte de Veloso Salgado, o edifício foi herdado pelos seus filhos Luís Miguel e Maria Adelina, e mais tarde por Maria da Conceição, neta do pintor (filha de Luís Miguel Veloso Salgado e Maria Ravara Lobo Alves).



**Figura 21** | Parte da fachada do prédio da Rua da Quintinha, n.º 35.



**Figura 22** | Família Veloso Salgado. Da esquerda para a direita: Luís Miguel, Maria Adelina, Vitorina e José Veloso Salgado. (Fonte: SANTOS & TAVARES, 1999: 218).

---

<sup>8</sup> Note-se, no entanto, que esta inventariação não é oficial, sendo o seu propósito somente a exposição e estudo, no presente relatório, das diferentes peças que compõe este núcleo. O inventário oficial foi realizado pelos profissionais do MNAC.

Maria da Conceição vendeu, a determinada altura, o prédio de rendimento, contratualizando, contudo, o usufruto do primeiro andar, onde habitava, e do quarto andar, que usava como *atelier*. A casa foi habitada praticamente até à sua morte em 2014 (nos últimos anos de vida mudou-se para a propriedade de Colares) e algumas das divisões permaneceram pouco alteradas desde a morte do seu avô e pais, como se pode comprovar pela comparação de fotografias antigas dos interiores (**Figura 23**) e fotografias atuais (**Figura 24**).



**Figura 23** | Salão da Rua da Quintinha, n.º 35 no tempo de Veloso Salgado. Autor e data desconhecidos (fotografia de um álbum de família).

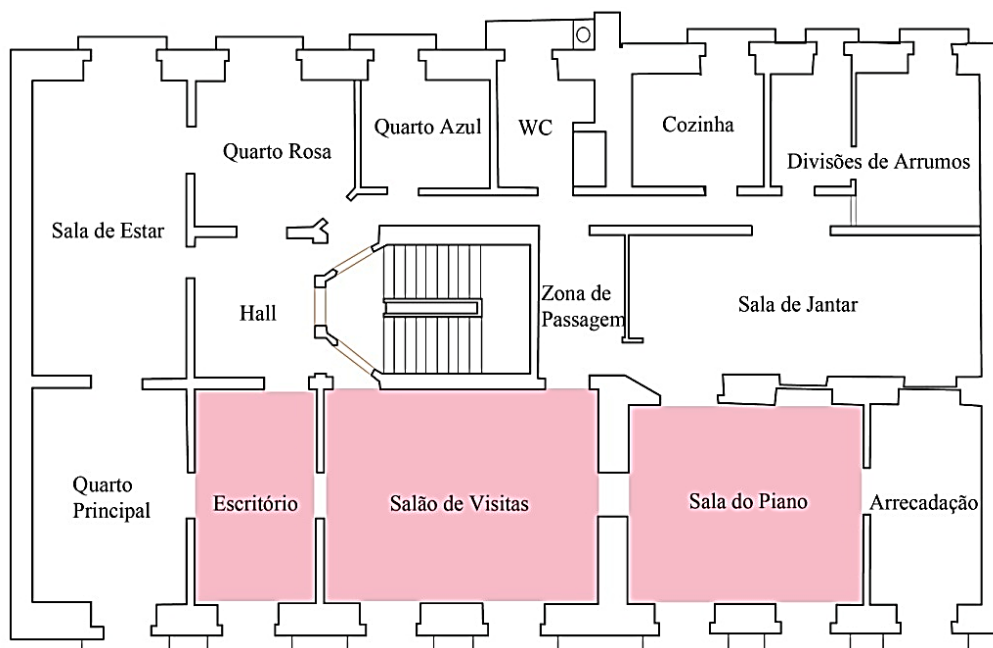


**Figura 24** | Salão da Rua da Quintinha, n.º 35, na atualidade, com uma diferente disposição do mobiliário.

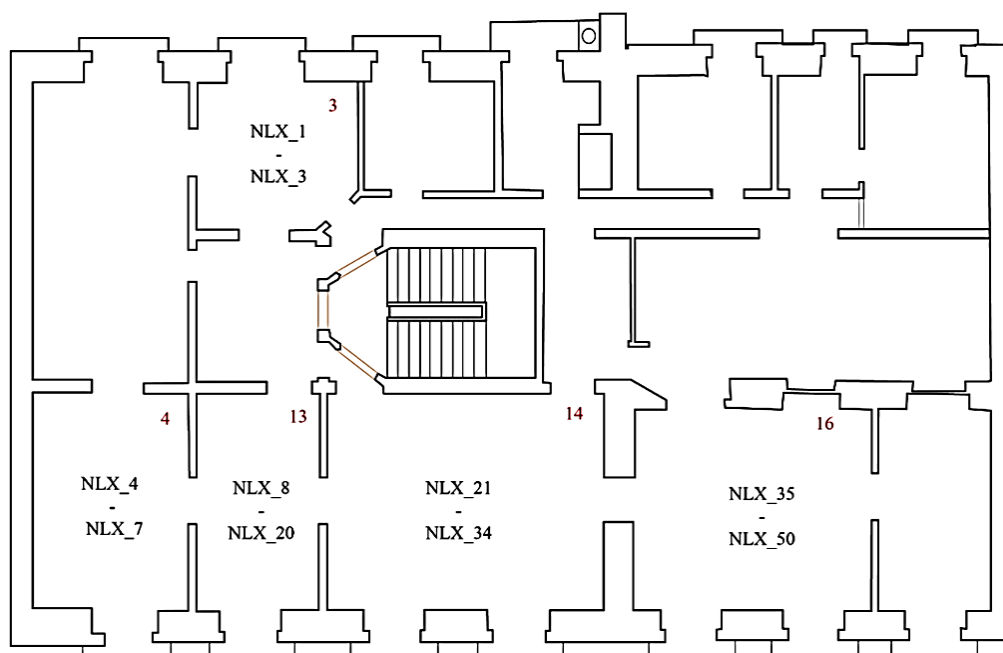
As divisões que sofreram menos modificações significativas ao longo dos anos (**Figura 25**) são também aquelas onde se concentrava a maior parte das obras (**Figura 26**) (mais fotografias no *Anexo A / NLX – Registo fotográfico das divisões*) Embora grande parte do espólio estivesse exposto nas paredes, algumas obras foram encontradas na arrecadação e noutros locais da casa, entre as quais estudos, mas também telas desengradadas e obras que haviam sido danificadas num roubo ocorrido em 2006, entretanto recuperadas<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> As vinte e uma obras furtadas da residência de Maria da Conceição Veloso Salgado (dezasseis das quais eram da autoria de José Veloso Salgado) foram recuperadas pela Polícia Judiciária (PJ) dois anos depois, em dezembro de 2008, conforme informação no sítio oficial da PJ (Disponível em WWW: <https://www.policiajudiciaria.pt/recuperacao-de-quadros-furtados/> [Consult. em 28 out. 2019]).



**Figura 25** | Planta do primeiro andar do n.º 35 da Rua da Quintinha. As zonas coloridas são as divisões menos alteradas.



**Figura 26** | Planta do primeiro andar do n.º 35 da Rua da Quintinha com a distribuição das obras nas diversas divisões. Com cor preta são apresentados os números das obras de cada compartimento, bem como o total contabilizado para cada um, a vermelho.

Para limitar a extensão do corpo do relatório, bem como não quebrar o ritmo de leitura do mesmo, são apresentadas nos anexos deste trabalho, sob a forma de tabelas,

todas as obras do NLX que foi possível registar e fotografar no decorrer do estágio (*Anexo B | NLX – Identificação das obras*). São apresentadas ainda, no capítulo 3.4.2. *Metodologias de intervenção e descrição dos procedimentos efetuados*, as obras intervencionadas durante o mesmo.

### 3.1.2. NCO (Núcleo de Colares)

Localizada na freguesia de Colares (Sintra), próximo do centro da vila, encontramos na Estrada Nova da Rainha, n.º 5, a segunda propriedade de Veloso Salgado (**Figura 27**), constituindo o NCO. Adquirida por Veloso Salgado pouco depois de ter herdado a casa da rua da Quintinha, este imóvel foi em tempos um hotel de nome Éden, tendo servido à família Salgado como casa de veraneio. Mais tarde, após a morte de Veloso Salgado, estando já o imóvel na mão dos seus sucessores, foi novamente utilizado enquanto equipamento hoteleiro (desta vez *Pensão Éden*). Apresenta dois pisos e um terceiro andar com águas furtadas e parte dos seus interiores pouco foi alterada desde os tempos de hotel, existindo ainda uma área de receção na entrada e diversos pequenos quartos, todos equipados com lavatório. Foi habitado por Maria da Conceição V. S., que utilizava somente a ala direita do rés-do-chão, e por uma funcionária que a auxiliava nas tarefas quotidianas e de manutenção da casa e que agiu, até fevereiro de 2019, como caseira, ocupando a ala esquerda do segundo andar. Ao contrário do imóvel de Lisboa, esta casa não permanecera tão inalterada ao longo dos anos.



**Figura 27** | Fachada da casa na Estrada Nova da Rainha, Colares. Google ©. Imagem captada em agosto de 2018.

As obras que se encontram neste imóvel estão sem dúvida em pior estado de conservação, devido ao microclima húmido da zona de Colares/Sintra, bem como a falta de

manutenção do imóvel e o mau acondicionamento das peças. Entre elas encontramos telas de grande dimensão (em particular dos tempos de pensionista e dos concursos), telas desengradadas (não só estudos como obras engradadas às quais foram aplicados *facings* de proteção), estudos em suportes rígidos como cartão e madeira (na maioria aproveitamentos de materiais para fazer estudos de cor ou forma) (**Figuras 28 a 30**) e também retratos e paisagens de pequena dimensão que se encontravam emoldurados e fixos nas paredes do rés-do-chão.



**Figura 28** | Estudos e molduras do NCO.



**Figura 29** | Telas com *facing* e desengradadas do NCO.



**Figura 30** | Telas de grandes dimensões do NCO

Tal como acontece com o NLX, são apresentadas nos anexos deste trabalho, sob a forma de tabelas, todas as obras do NCO que foi possível registar e fotografar no decorrer do estágio (*Anexo F / NCO – Identificação das obras*). Segundo informação transmitida por António Paiva, responsável testamentário no processo da doação, e amigo da neta do pintor, os estudos encontrados no NCO são na sua maioria trabalhos de Veloso Salgado mas existem também alguns que poderão ser de Ferreira Chaves, não estando contudo assinados ou datados; deste modo não se incluirá a sua autoria ou datação na tabela. Em alguns casos poder-se-á estabelecer comparações, se se tratar de um estudo para uma obra de reconhecida autoria. Deve ressaltar-se que a baixa qualidade de algumas fotos deveu-se à inexistência de condições ideais para um bom registo fotográfico, ou mesmo pelas características (como os *facings* das pinturas NCO\_1 a NCO\_45) ou degradação das obras

(algumas obras encontram-se pulverulentas, cobertas com sujidade e bolores, entre outras alterações).

### **3.2. Caracterização material e técnica do espólio**

A caracterização material e técnica permite uma correta identificação dos materiais constituintes e das técnicas de produção do objeto a estudar, ajudando à determinação da proveniência e percurso das obras, podendo ainda permitir, em conjunto com o estado de conservação, perceber o ambiente em que esteve exposto ou acondicionado, bem como detetar e caracterizar restauros. Possibilita ainda que as metodologias interventivas sejam adaptadas às características das peças uma vez que os materiais têm propriedades intrínsecas que influenciarão a sua degradação. É necessário que as metodologias adotadas não só acomodem a resolução dos problemas detetados no presente como também prevejam, sempre que possível, problemas futuros que possam decorrer dessas características intrínsecas dos materiais constituintes das obras (CALVO, 2002: 79).

É uma fase da intervenção que se encontra interligada com a identificação de restauros anteriores (caso determinado material ou técnica não seja compatível com os materiais disponíveis e técnicas empregues à data de execução da obra, por exemplo) e com o levantamento do estado de conservação, visto permitir uma maior compreensão dos mecanismos de degradação que podem ocorrer em determinada tipologia de obra (CALVO, 2002: 127). Esta caracterização provém da observação da peça e, usualmente, da realização de métodos de exame e análise (ALMELA & FERNÁNDEZ, 2018: 176).

No caso do presente objeto de estudo, o espólio Veloso Salgado, a impossibilidade de transportar as obras do núcleo de Lisboa para o Laboratório José de Figueiredo (LJF), por questões burocráticas e logísticas<sup>10</sup>, impediu a realização de exames e análises, que permitiriam um estudo mais aprofundado das mesmas. Ademais, o relatório é centrado no espólio como um todo, pelo que se considerou que seria superficial a realização pontual

---

<sup>10</sup> Estas questões compreenderam a resolução de questões legais relacionadas com a mudança de proprietário e a escritura, bem como a falta de espaço quer no MNAC quer no LJF para acolher de imediato as 51 obras do núcleo de Lisboa (ou as restantes no NCO), e também autorizações e fundos necessários para se realizar o transporte. Todas estas questões em nada estão relacionadas com os responsáveis ou equipas de ambas as instituições, mas sim com procedimentos regulamentares que devem ser seguidos e questões de espaço quer nas reservas do MNAC quer nas instalações do LJF.

(não seria possível em todas as peças) de exames e análises invasivos como a recolha e preparação de amostras estratigráficas (que não requer deslocação das obras). Embora indubitavelmente importantes, as informações recolhidas forneceriam um quadro incompleto da verdadeira natureza material do espólio, além de que alongariam o estudo que por si tinha já muitos pontos a abordar. Assim, a caracterização material e técnica das obras foi feita através da observação à vista desarmada, fazendo comparações e colocando hipóteses com base em estudos de caracterização já realizados por vários autores. Aspectos como as características de produção do suporte, técnicas de execução pictórica ou marcas de manuseamento ou passagem do tempo são então analisados, com o objetivo de reunir informação sobre as características superficiais ou aspetos internos da obra em estudo (ALMELA & FERNÁNDEZ, 2018: 183-184). Os diferentes materiais e técnicas são aqui abordados de uma forma geral sempre que sejam comuns a ambos os núcleos do espólio, mencionando casos excecionais. Dada a complexidade e vastidão do espólio, bem como o número de pintores nele representado, a informação técnica e material recolhida foi caracterizada primeiro numa perspetiva de enquadramento com o que era comum na época (neste caso no século XIX e inícios de século XX, em particular em território português). Posteriormente são feitas comparações mais restritas com as técnicas e materiais utilizados por determinados artistas cujas obras podemos encontrar no espólio.

Além da bibliografia internacional dedicada aos materiais utilizados pelos artistas ao longo da história, onde normalmente não é abordado o caso português em concreto, foi consultada também bibliografia nacional. Esta tem vindo cada vez mais a colmatar a lacuna existente quanto aos artistas portugueses, com vários artigos científicos e investigações (muitas das quais em contexto de doutoramento), abordando a história dos materiais e técnicas da pintura portuguesa, inclusive nos séculos XIX e XX. Destaca-se, por exemplo, a dissertação de Ângela Ferraz, sobre o estudo das fontes documentais concernentes aos materiais e técnicas da pintura a óleo em Portugal, entre 1836 e 1914 (FERRAZ, 2017a). No âmbito dos pigmentos e caracterização da pintura de artistas dos séculos XIX e XX, podemos referir as publicações de António João Cruz quer sobre a história dos pigmentos no início do século XX (CRUZ, 2009), ou sobre aspetos técnicos e materiais da pintura de Columbano (CRUZ, 2005), bem como publicações conjuntas com Maria Aguiar, Ana Calvo Manuel e Jorgelina Martinez acerca da pintura sobre cartão de Aurélia de Sousa (AGUIAR, *et al*, 2010) ou com João Peixoto Cabral e Isabel Ribeiro,

acerca das características técnicas da pintura de Silva Porto (1993). Também Ana Lopes se debruçou sobre a pintura sobre suportes celulósicos do século XIX, no caso do pintor João Marques de Oliveira (LOPES, 2012). Ana Mafalda Cardeira abordou por sua vez, na sua tese de mestrado, a caracterização material e técnica de algumas pinturas de Nu de José Veloso Salgado, pertencentes à coleção da FBAUL (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) (CARDEIRA, 2014). Também diversos investigadores do CIEBA- FBAUL (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes – Faculdade de Belas-Artes de Lisboa), levaram a cabo estudos de caracterização da pintura de Adriano de Sousa Lopes, compilados num catálogo expositivo que foi elaborado após uma exposição na FBAUL de obras do pintor, destacando-se Liliana Cardeira, que tem vindo a investigar e intervencionar a pintura de Sousa Lopes quer em contexto de mestrado como de doutoramento (BAILÃO & CARDEIRA, 2018).

### **3.2.1. Suporte**

Qualquer que seja o suporte de uma pintura, este forma com as restantes camadas uma estrutura compósita complexa, de diferentes materiais e propriedades (químicas e físicas). Consistindo a camada base, o suporte é muitas vezes responsável pelo comportamento das restantes camadas; surge assim a necessidade de identificar e compreender os materiais e técnicas utilizadas na sua preparação/produção e posterior execução da obra, para melhor responder às necessidades futuras de estudo e conservação da mesma (NEW, 2014: 19).

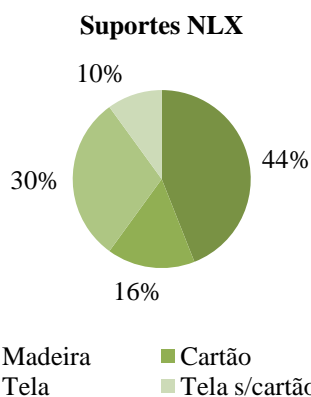
Relativamente aos suportes identificados em todo o espólio, podemos incluí-los em três grandes grupos: suportes lenhosos (madeira), suportes têxteis (tela) e suportes cartonados. Este último grupo subdivide-se essencialmente em duas tipologias: cartão com ou sem preparação (*academy board* ou *mill board*) e cartão ao qual é colada uma tela fina (*canvas board*). A razão para que se enquadrem os *academy boards* e os *mill boards* numa tipologia ao invés de as distinguir deve-se ao facto de essa distinção poder ser difícil de perceber à vista desarmada, uma vez que a principal diferença entre eles é precisamente a

existência, ou não, de camada de preparação<sup>11</sup> (GETTENS & STOUT, 2011: 221). Assim, estas duas categorias são apresentadas em conjunto.

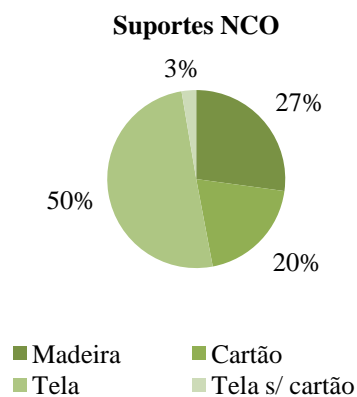
Na **Tabela 1** são apresentados o número de obras de cada tipologia de suporte e a sua respetiva expressão percentual nos **Gráficos 1, 2 e 3** para o núcleo de Lisboa, de Colares e o espólio, respetivamente.

**Tabela 1** | Distribuição das obras por suporte.

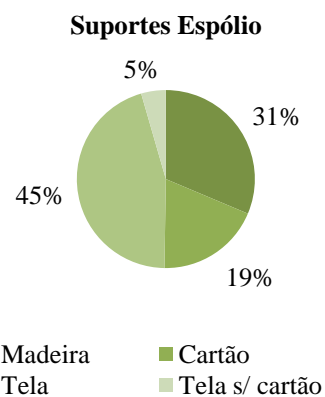
	NLX	NCO	Espólio (Total)
Suportes lenhosos	22	41	63
Suportes têxteis	15	76	91
Cartão ( <i>mill board/ academy board</i> )	8	30	38
Cartão ( <i>canvas board</i> )	5	4	9
<b>Total:</b>	50	151	201



**Gráfico 1** | Tipos de suportes utilizados nas obras do NLX e sua representação percentual. Nesta parte do espólio são predominantes os suportes lenhosos.



**Gráfico 2** | Tipos de suportes utilizados nas obras do NCO e sua representação percentual. Nesta parte do espólio são predominantes os suportes têxteis.



**Gráfico 3** | Representação dos tipos de suporte do espólio Veloso Salgado, em percentagem. Quando consideramos espólio na totalidade, predominam os suportes têxteis.

<sup>11</sup> Mesmo quando é possível observar a camada de preparação de uma pintura, nem sempre é possível distinguir se o suporte já vinha preparado do fornecedor ou se foi o artista a aplicar essa camada.

A tela, correspondendo a 41 % das obras do espólio, é o suporte de eleição, representando uma maior percentagem de obras, concentrada sobretudo no NCO. No caso do pintor Veloso Salgado é utilizada sobretudo para peças de média e grande dimensão, entre as quais algumas das suas obras de concurso. Por sua vez, o uso da madeira e cartões verifica-se sobretudo para estudos de cor e forma, pequenas peças de cariz mais pessoal (pequenos retratos familiares, por exemplo), ou *pochades*<sup>12</sup> pela sua fácil mobilidade e reduzidas dimensões (como, por exemplo, as peças NLX\_9, de Silva Porto, e NLX\_43, de Luciano Freire). Esta escolha consciente de certos suportes em detrimento de outros para diferentes trabalhos não é exclusiva de Veloso Salgado. Na verdade, Ângela Ferraz faz uma relação das preferências do suporte com a temática representada; enquanto os suportes de madeira são mais comuns no género de paisagem, a tela é normalmente a preferida para pintura de género, histórica ou retrato, uma vez que “*seria considerada um suporte superior, indicado para géneros artísticos historicamente julgados mais nobres*” (FERRAZ, 2017a: 141).

### ***Suportes lenhosos***

Os suportes lenhosos do espólio dividem-se em três categorias: painéis de madeira “preparados”<sup>13</sup> (**Figura 31**), painéis de madeira sem preparação (**Figura 33**) e outras tábuas e madeiras de menor qualidade, como aproveitamentos de tampas de caixas de charutos, por exemplo (**Figura 32**).

---

<sup>12</sup> «Pequena tela ou tabuinha transportável no bolso (*poche*), 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.» (IMC, 2007: 101).

<sup>13</sup> Esta camada de preparação pode não ser uma camada muito grossa ou não ser sequer uma preparação (uma carga ligada por um ligante), mas sim uma camada de tinta que permitia atenuar a cor original da madeira para que fosse mais fácil trabalhar a cor sobre a mesma.



**Figura 31** | Pintura NCO\_142, *Retrato de mulher com berloques*, Veloso Salgado (?) – anverso. Suporte de madeira com preparação colorida (tom bege/cinza).



**Figura 32** | Pintura NCO\_52a, *Estudo para edifícios*, Veloso Salgado (?). Suporte de madeira, antiga tampa de caixa de tabaco.



**Figura 33** | Pintura NLX\_20, *Estudo para retrato de família*, Veloso Salgado (?) – anverso. Suporte de madeira não preparado.

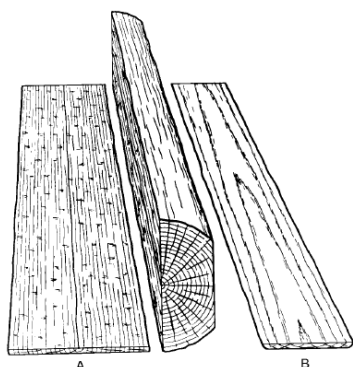
A sua qualidade pode variar: algumas das tábuas apresentam menor espessura e são mais propensas a empenar ou fissurar, e apresentam um acabamento mais grosseiro e com bastantes marcas (**Figura 34**), outras, de maior espessura, têm maior estabilidade perante fatores externos como a humidade relativa (**Figura 35**). Encontramos sobretudo tábuas de corte tangencial, mas também alguns casos de corte radial (**Figuras 36 e 37**).



**Figura 34** | Reverso da pintura NLX\_20, um suporte lenhoso de textura mais irregular e acabamento inferior, e espessura mais fina que o torna mais suscetível a deformações por contração e dilatação da madeira por influência da humidade relativa.



**Figura 35** | Reverso da pintura NLX\_11, suporte de madeira com corte tangencial, mais espesso e melhor acabamento.



**Figura 36** | Esquema representativo de um corte radial (A) e tangencial (B). (Fonte: Signature Custom Flooring LLC [Consul. 10 Jul. 2017] Disponível em WWW: <<http://signaturecustomflooring.com/wp-content/uploads/2016/02/quartersawn-plainsawn-wood-cut.png>>).



**Figura 37** | Reverso da pintura NLX\_12, suporte de madeira com corte radial.

### *Suportes cartonados*

No espólio de Veloso Salgado encontramos cartões *mill board/academy board* (**Figuras 38 e 39**) e *canvas board* (**Figuras 40 e 41**), sendo sobretudo utilizados para estudos; dentro destes suportes é possível identificar fornecedores estrangeiros, como Paul Denis Succ., mas também portugueses, como a Papelaria Camões ou a firma portuense Araújo e Sobrinho.



**Figura 38** | Pintura NLX\_9, *Marinha*, de Silva Porto – anverso. Suporte de cartão *mill board* de espessura reduzida.



**Figura 39** | Pintura NLX\_9, *Marinha*, de Silva Porto – reverso. Suporte de cartão *mill board* de espessura reduzida.



**Figura 40** | Pintura NLX\_24, *Flor do Mar*, de Veloso Salgado – anverso. Suporte de cartão *canvas board*



**Figura 41** | Pintura NLX\_24, *Flor do Mar*, de Veloso Salgado – reverso. Suporte de cartão *canvas board*.

Podemos levantar a possibilidade, por consulta de bibliografia referente a obras de artistas portugueses de finais de século XIX (como João Marques de Oliveira ou António da Silva Porto), de alguns dos suportes do espólio Veloso Salgado, nomeadamente a pintura NLX\_9, apresentarem uma estrutura laminar e serem compostos sobretudo por pastas de palha, trapo e pontualmente com mistura de madeira resinosa, ou até somente pasta de trapo (maioritariamente composta por linho e algodão (LOPES, 2012: 38: CABRAL; RIBEIRO; CRUZ, 2012)).

### *Suportes têxteis*

No espólio Veloso Salgado, embora não tenha sido possível caracterizar materialmente os suportes têxteis dada a ausência de exames e análises, é possível encontrar telas de várias tipologias, em grades fixas ou extensíveis (**Figuras 42 e 43**), normalmente de malha cerrada e fios regulares. É possível encontrar também marcas de carimbos em algumas telas (**Figura 44**, parte superior da tela, carimbo “10 F”), que indicam o tamanho e temática (“F” de *Figure*) a que se adequava, como descrito no *Apêndice 1 | Técnicas e materiais utilizados pelos artistas nacionais e estrangeiros nos séculos XIX e XX*. A maioria apresenta tecelagem de tafetá cruzado uniforme (1:1) (**Figuras 45 a 47**) de densidades variáveis (fios por cm<sup>2</sup>).



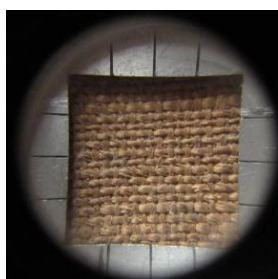
**Figura 42** | Reverso de NLX\_22, *Retrato de senhora com barrete*, de Ferreira Chaves.



**Figura 43** | Reverso de NLX\_3, *Noir et Rose* de Veloso Salgado.

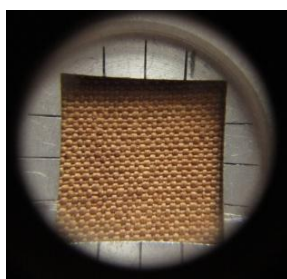


**Figura 44** | Reverso de NLX\_46, *Retrato de Silva Mello*, de Veloso Salgado



**Figura 45** | Pormenor da tecelagem da pintura NLX\_22.

Tafetá, densidade de 18 x 17.



**Figura 46** | Pormenor da tecelagem da pintura NLX\_3.

Tafetá, densidade de 33 x 29.



**Figura 47** | Pormenor da tecelagem da pintura NLX\_46.

Tafetá, densidade de 20 x 17.

Ana Mafalda Cardeira refere na sua tese de mestrado que as 12 académias de nu da autoria de Veloso Salgado, por si estudadas, apresentavam trama cruzada (tafetá cruzado uniforme 1:1), com diferentes densidades, de trama mais aberta, outra intermédia e algumas muito cerradas, variando as espessuras. Uma das telas apresentava ainda carimbo do fabricante, nomeadamente Paul Denis Succ. (CARDEIRA, 2014). Embora no caso dos suportes têxteis do espólio Veloso Salgado não existam carimbos deste fabricante em particular, existem sim, por exemplo, numa obra com suporte lenhoso, e encontramos nas telas outros carimbos que não especificam o fornecedor. É por isso possível deduzir que o pintor optava muitas vezes pela compra de telas engradadas e preparadas, para as suas obras e estudos de pequena e média dimensão, o que se refletirá em características e

técnicas de execução semelhantes e potencialmente alterações e degradação também similares.

Algumas das telas do espólio encontravam-se desengradadas. No caso do NLX, a maioria das telas desengradadas foram furtadas em 2006, e, para maior facilidade de transporte, os assaltantes removeram as grades para que pudessem enrolar as telas. No caso do NCO, cujas obras são na sua maioria da autoria de Veloso Salgado, não se sabe ao certo o motivo para que 45 obras se encontrem desengradadas. Em alguns casos exclui-se à partida a hipótese de que tenham sido pintadas sem estarem engradadas, uma vez que apresentam vincos, correspondentes às dobras das bandas sobre as laterais das traves, e orifícios criados no tecido por cravos/pregos de fixação à grade (**Figura 48**). Ainda assim, alguns destes orifícios apresentam dimensões muito reduzidas e a tela não se encontra danificada ou oxidada em redor dos furos (algo que aconteceria, devido à tensão da tela sobre a grade e o contacto direto com os produtos de oxidação dos elementos de fixação, se tivesse estado engradada por um longo período de tempo). Poder-se-á colocar a hipótese de estas telas terem sido fixas a uma estrutura provisória (podendo ser uma grade ou um painel de madeira), permitindo uma melhor aplicação da tinta, e posteriormente soltas da estrutura, possivelmente para serem transportadas. Esta suposição é particularmente interessante tendo em conta que muitas, senão mesmo a maioria, das telas desengradadas aparentam ser estudos compositivos para obras de maiores dimensões, como algumas das obras públicas de Veloso Salgado (veja-se a EML, o PB do Porto ou a AR). Assim, estas telas permitiriam ao pintor experimentar e testar a paleta a utilizar, a perspetiva e a distribuição figurativa, num suporte igual ou semelhante ao final, e, simultaneamente, eram muito mais fáceis de transportar até ao local onde executaria a pintura (quando comparado com suportes rígidos como a madeira ou o cartão, ou a fragilidade de uma tela engradada). Noutros casos os suportes encontram-se cortados pelo que não é possível apurar as dimensões originais da peça ou inferir se estiveram engradadas (**Figura 49**).



**Figura 48** | Registro fotográfico da pintura NCO\_8, onde é possível verificar, apesar do *facing de proteção*, a existência de vincos nas margens e pequenos orifícios.



**Figura 49** | Registro fotográfico da pintura NCO\_5, onde é possível verificar que as margens foram cortadas.

### 3.2.2. Camadas de preparação e pictórica

As camadas de uma pintura, sobretudo aquelas datadas até aos séculos XVIII/XIX, correspondem usualmente a uma estratigrafia-tipo. O suporte é preparado com uma encolagem, recebendo então a camada de preparação. Pode existir desenho subjacente, o que levará muitas vezes à necessidade de uma *imprimidura*; posteriormente, surgem então as camadas de cor que podem ainda apresentar *glácis* ou velaturas de cor. Sobre a superfície da pintura era utilizado normalmente um verniz de proteção, em várias camadas. Na pintura moderna e contemporânea existem, contudo, algumas diferenças, uma vez que por vezes os artistas não aplicam camada de preparação (por exemplo, para que a textura do suporte tenha destaque na pintura) ou camada de proteção, para poder obter acabamentos mate ou obter determinados efeitos de cor (VILLARQUIDE, 2004). O mesmo acontece com os estudos e *pochades*, ainda que as razões sejam diferentes; muitas vezes são realizados em suportes lenhosos ou cartonados com uma camada de preparação (aplicada pelo fabricante) cuja formulação está longe da dita preparação ‘tradicional’, ou que se trata na verdade somente de uma camada base de tinta de um tom neutro. Podem ainda não apresentar qualquer camada de preparação, em particular quando são aproveitados suportes cuja função original não é a artística. Também a camada de proteção pode não estar presente. Os estudos são frequentemente um simples processo intermédio, necessário para a execução da obra final ou para experimentação de técnicas, mas sem a mesma importância que justifique os mesmos cuidados de proteção final como uma obra

finalizada. Atendendo à multiplicidade de estratigrafias que poderíamos encontrar ao analisar as obras do espólio Veloso Salgado, e uma vez que as mesmas não foram realizadas, a caracterização de algumas destas camadas superiores (de preparação, pictórica e de proteção) prender-se-á com uma descrição das características-tipo de cada uma, dentro do período temporal em que se insere este espólio: séculos XIX e XX. Os resultados de outros estudos e bibliografia consultados serviram somente como meio de colocação de hipóteses, não se pretendendo fazer extrapolações. As suposições aqui exploradas poderão ser um ponto de partida para investigações futuras.

### *Camada de preparação*

Quando analisamos estudos realizados sobre obras de artistas portugueses, é possível recolher informações sobre as técnicas e materiais utilizados por alguns artistas portugueses contemporâneos de Veloso Salgado ou cujas obras se encontram representadas no espólio.

É o caso, por exemplo, de Adriano de Sousa Lopes. Em algumas pinturas sobre tela deste pintor, que foram analisadas pelo CIEBA-FBAUL, foi possível caracterizar as camadas de preparação das pinturas, através de observação e análise de cortes estratigráficos. As preparações analisadas eram todas de fina espessura, brancas e com alguma granulometria, compostas por branco de chumbo misturado com cré, gesso, caulino e barite, em proporções variáveis. O aglutinante identificado era oleico na maioria das pinturas, ainda que duas apresentassem um aglutinante proteico (BAILÃO & CARDEIRA, 2018: 44). Esta informação pode dar uma sugestão acerca do que se poderá encontrar na pintura NLX\_23 do espólio Veloso Salgado, um retrato do pintor António Carneiro, executado por Adriano de Sousa Lopes, ainda que o suporte, neste caso, seja madeira (**Figura 50**).

Também sobre a pintura de Veloso Salgado podemos encontrar informação semelhante, nomeadamente na tese de mestrado de Ana Mafalda Cardeira. Analisando pinturas sobre tela da temática de Academia de Nu, executadas pelo pintor nas academias lisboeta e francesa,



**Figura 50** | Pintura NLX\_23-  
Retrato de António Carneiro,  
Adriano de Sousa Lopes.

foi possível detetar uma primeira camada de gesso ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ) e uma segunda camada de branco de chumbo na preparação das telas francesas, mas também deste misturado com gesso. Esta aplicação de duas camadas sobrepostas, uma gorda e outra magra, permitia obter uma secagem mais controlada. Uma vez que estas obras foram realizadas enquanto estudante, é provável que as telas tenham sido adquiridas pela ABAL e pela academia francesa, ou preparadas de forma semelhante (visto serem iguais, somente variando a espessura das camadas) (CARDEIRA, 2014). Isto significa que há alguma probabilidade de que algumas obras do espólio apresentem preparações semelhantes, com duas camadas distintas; são exemplos as obras NCO\_135, um nu masculino da autoria de Veloso Salgado (**Figura 51**), ou NCO\_127, a obra *Túlia fazendo passar o carro sobre o cadáver do pai*, com que Veloso Salgado concorreu ao cargo de professor de Pintura de História na Escola de Belas Artes (**Figura 52**).



**Figura 51** | Pintura NCO\_135, *Nu masculino*, Veloso Salgado.



**Figura 52** | Pintura NCO\_127 - *Túlia fazendo passar o carro sobre o cadáver do pai*, Veloso Salgado.

Ao nível da técnica de execução, Cardeira conseguiu, através da refletografia de infravermelho, observar o desenho subjacente das pinturas de academia, nítido e elaborado, com linhas espessas para guiar a estrutura da figura na composição, mas também indicações de zonas de sombra através de áreas riscadas (CARDEIRA, 2014). É possível que, nas suas obras de grande dimensão, Veloso Salgado procedesse à mesma técnica de delineação do desenho.

Já Cabral, Ribeiro e Cruz analisaram, em 1993, 29 pinturas da autoria de António Silva Porto (tela, madeira e cartão), outro pintor representado no espólio Veloso Salgado,

sendo que 28 apresentavam camada de preparação. Os suportes incluíam telas de linho, cânhamo, cartões e madeira, porém, a obra presente no espólio trata-se de uma *pochade* sobre cartão, a qual não apresenta camada de preparação. Ainda assim, é importante referir que a tipologia de preparação variava conforme o suporte, sendo que as encolagens, presentes somente nas telas de cânhamo, algumas telas de linho e nos cartões, podiam ser mistas (goma vegetal e um óleo secativo, linho ou noz), e as camadas de preparação podiam ser compostas por combinações variáveis de cré, branco de chumbo e branco de zinco (podendo estar misturados ou serem utilizados individualmente), aglutinados em óleo de noz ou linho (CABRAL, RIBEIRO & CRUZ, 1993).

A maioria dos estudos e *pochades* que compõem o espólio Veloso Salgado aparenta, através de observação macroscópica, não apresentar camada de preparação ou, quando existe, é de espessura fina e assemelha-se à aplicação de camada cromática de base (é possível que na maioria dos casos estas preparações sejam oleicas, daí a semelhança de aspeto com a camada pictórica). Algumas obras, nomeadamente as telas e os cartões *canvas boards* apresentam geralmente camada de preparação, dado que a própria natureza do suporte o exige. No caso de *canvas boards* as preparações são geralmente muito finas e permitem por vezes ver a textura da tela.

### ***Camada pictórica***

Dada a extensa e complexa história dos pigmentos ao longo da história e particularmente nos séculos XIX e XX (em que já estavam praticamente todos os pigmentos modernos disponíveis), e o facto de existirem, na bibliografia, denominações várias para descrever o mesmo pigmento, por exemplo, optar-se-á por abordar neste ponto a camada pictórica e as paletas utilizadas por artista específico, entre alguns dos representados no espólio e obviamente Veloso Salgado. Apesar de não se poder afirmar quais os pigmentos presentes nas obras do espólio, por norma os pintores têm alguma preferência por determinadas cores ou têm uma maneira própria de as misturar e combinar para obter o tom desejado, como no caso das carnações, por exemplo. Assim, a recolha destes dados pode dar uma visão do que talvez seja expectável nas obras de determinado artista, ainda que seja circunstancial.

Para Veloso Salgado podemos ter como referência de paleta a recolha feita por Ana Cardeira para as academias de nu<sup>14</sup>. O branco de chumbo, além de estar presente nas preparações, faz parte também da paleta de Veloso Salgado. No caso dos pigmentos amarelos, identificados nas zonas de carnação clara, terão sido identificados: o ocre amarelo ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), o amarelo de crómio ( $\text{PbCrO}_4$ ) e o amarelo de zinco, mas não necessariamente presentes nas mesmas pinturas – o primeiro era comum nas pinturas executadas em Lisboa e a uma de Paris, o segundo e terceiro foram identificados somente nas que haviam sido criadas em Paris. Também nas zonas de carnação (**Figura 53**) poderá ter sido utilizado um ocre castanho para dar um tom mais acastanhado às cores amarelas. O ocre amarelo é um pigmento abundante na natureza, ao passo de que os restantes foram descobertos no século XIX, tendo o amarelo de zinco vindo a substituir o amarelo de crómio, que se degradava rapidamente (CARDEIRA, 2014: 91-92; 120-121). Ao nível dos azuis, presentes em zonas de carnação escura e em sombra, e também nos fundos, identificaram-se sobretudo azul ultramarino ( $\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$ ) mas também um caso único de azul cerúleo ( $\text{CoO} \cdot n\text{SnO}_2$ ). Os vermelhos eram sobretudo à base de vermelhão mas também foi detetada hematite, utilizada nas zonas de sombra e para aplicação de tonalidades avermelhadas. Os tons verdes eram quase sempre obtidos com a mistura de um pigmento amarelo com um pigmento azul, mas foram detetados ainda o pigmento verde *viridian* ( $\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ) e terra verde. Os castanhos aplicados nas zonas castanhas e também nas carnações em sombra foram o pigmento umbra e a hematite. Os tons pretos eram obtidos com negro de fumo (C) (CARDEIRA, 2014).

Veloso Salgado tem por hábito utilizar tons mais quentes nos retratos, não só nas carnações como nos fundos; as paisagens, pelos motivos representados e cores reais dos mesmos, apresentam tons mais frios, como os verdes e os azuis; já as suas obras de maior dimensão e de concurso têm tendência a apresentar cores vibrantes e brilhantes, contrastantes entre si, sobretudo entre tons fortes de vermelho e azul. A pintura é usualmente pouco texturada, ainda que sejam visíveis as marcas de pincelada, que modelam as formas (**Figura 54**)

---

<sup>14</sup> Ainda que algumas obras analisadas tivessem sido alvo de intervenções de conservação e restauro, a identificação dos pigmentos com recurso a espectroscopia de FRX (Fluorescência de Raios-X) e Raman evitou as zonas de restauros antigos, concentrando-se na paleta original (CARDEIRA, 2014: 86-87).



**Figura 53** | Pormenor dos diferentes tons utilizados na carnção da pintura NLX\_7, de Veloso Salgado.



**Figura 54** | Pormenor da pincelada na pintura NLX\_18, de Veloso Salgado.

No caso do pintor Adriano Sousa Lopes, estudos levados a cabo no contexto do doutoramento de Liliana Cardeira detetaram num conjunto de 12 pinturas os pigmentos: branco de chumbo, branco de zinco, ultramarino artificial, vermelhão, ocre vermelho, vermelho de chumbo, vermelho de marte, ocre amarelo, amarelo de crómio, amarelo de marte, terra siena, negro de osso e negro de fumo (BAILÃO & CARDEIRA, 2018: 42-46). A semelhança do uso de alguns pigmentos entre Sousa Lopes e Veloso Salgado deve-se não só às características dos mesmos como, provavelmente, aos conhecimentos adquiridos no ensino de Belas-Artes, uma vez que há autores que descrevem pormenorizadamente os passos da técnica de pintura a óleo, inclusive indo ao detalhe de indicar a localização das tintas na paleta (FERRAZ, 2017a).

As características da pintura de António da Silva Porto foram estudadas por João Peixoto Cabral, Isabel Ribeiro e António João Cruz, por altura de uma exposição comemorativa do centenário da morte do pintor, no MNSR (Museu Nacional de Soares dos Reis). Os resultados desse estudo para os azuis utilizados no céu, os verdes da vegetação e outras áreas pontuais foram publicados no catálogo dessa exposição. Ainda que o estudo tenha sido abrangente a várias zonas das pinturas, estes assuntos são os predominantes nas pinturas de Silva Porto, permitindo, portanto, uma comparação entre as mesmas. Uma vez que a única obra do espólio atribuída a Silva Porto se trata de uma marinha, interessam-nos sobretudo os dois primeiros assuntos, céu e vegetação. Ainda que não se possa afirmar que a obra do espólio tenha de facto semelhanças, podemos refletir sobre os possíveis materiais utilizados e suas combinações. Assim, para o céu, nas pinturas estudadas por Cabral, Ribeiro e Cruz, o pintor utiliza uma mistura de pigmentos azuis, brancos e vermelhos,

aplicados em proporções variáveis para obter diferentes efeitos. O azul predominante é o azul de cobalto (que Silva Porto utiliza também noutros assuntos da composição sempre que estes requeiram um tom azul), e também azul da Prússia e azul ultramarino, tendo sido estes últimos encontrados em situações mais pontuais. Os brancos eram o branco de chumbo, utilizado frequentemente, e o branco de zinco, por vezes associado ao primeiro. Os pigmentos vermelhos utilizados eram três, o vermelhão, o vermelho ocre e o vermelho de crómio. Na vegetação a paleta é maior, com misturas de pigmentos que incluíam geralmente dois pigmentos verdes, um branco e um preto, um vermelho e ocasionalmente um castanho, em quantidades adequadas à cor pretendida, mas que podiam apresentar outros pigmentos. Nestas áreas encontramos então: verde-esmeralda, verde de cobalto, verde de crómio, carvão animal, vermelhão, vermelho ocre, vermelho de crómio, castanho ocre, umbra, goma guta, amarelo de bário, amarelo de cádmio, amarelo ocre, amarelo de crómio, azul de cobalto, branco de chumbo e branco de zinco (CABRAL; PEIXOTO & CRUZ, 1993).

### **3.2.3. Camada de proteção**

No contexto da caracterização do espólio, podemos constatar que uma grande parte das obras, por se tratar de estudos (particularmente no caso do NCO) e pequenas *pochades*, geralmente não apresentava camada de proteção, uma vez que possivelmente não lhes era atribuída a mesma importância que uma pintura finalizada. No caso das obras acabadas, quer do NLX, quer do NCO, era quase sempre perceptível uma camada de proteção brilhante ou semibrilhante, normalmente pouco espessa nas pinturas de Veloso Salgado, e de espessura variável nas de outra autoria; crê-se que sejam maioritariamente vernizes.

### **3.3. Levantamento do estado de conservação**

Antes de se realizarem quaisquer procedimentos de conservação e restauro numa obra, é necessário realizar previamente um levantamento do estado de conservação em que a mesma se encontra, isto é, registar e analisar as alterações, danos e patologias presentes na peça, para que se percebam as suas origens e se possa inferir acerca da intervenção mais adequada.

O levantamento do estado de conservação foi feito de uma forma descritiva, partindo da globalidade do espólio, mencionando os fatores de alteração e as formas como a sua interação com os materiais e técnicas se manifestam nas diferentes camadas, identificando os danos e alterações mais comuns e aqueles que são específicos de determinadas peças. Deve ser referido previamente que as obras, quer do NLX, quer do NCO, encontravam-se em locais que não eram habitados há algum tempo (pelo que as pinturas se encontravam na sua maioria com muita sujidade superficial), além de serem casas com problemas de infiltrações, construções antigas, sujeitas a grandes variações térmicas e de humidade relativa ao longo do ano, com problemas de insetos xilófagos e roedores (no caso de NCO), onde era comum fumar (no caso de NLX) e onde habitaram também animais de estimação. Todos estes fatores têm direta ou indiretamente um papel no atual estado de conservação, além de outros ainda não mencionados.

De uma forma geral, o estado de conservação do núcleo lisboeta pode ser considerado razoável e bom, com algumas peças que foram alvo de intervenções nos últimos anos e outras cujas alterações e danos são normalmente de pequena dimensão ou que não se refletem de forma muito pronunciada na estabilidade estrutural e química das obras. No caso do núcleo de Colares pode ser considerado entre razoável e mau, sendo as pinturas sobre tela as mais degradadas.

### **3.3.1. Suporte**

Algumas alterações identificadas são comuns a todos os suportes, pelo que serão identificadas e descritas primeiro, passando depois às que são específicas de suportes rígidos (lenhosos – madeira e as grades das pinturas – e cartonados – *academy boards/mill boards* e o cartão dos *canvas boards*) e de suportes têxteis (tela, como suporte individual ou nos *canvas board*).

A água é um dos fatores de alteração mais importantes, independentemente do suporte da peça, devido à higroscopia e porosidade dos materiais, ou seja, a capacidade que um material tem de absorver e libertar água. São sobretudo as variações, muitas vezes bruscas, da humidade relativa (HR) (normalmente em conjunto também com variações de temperatura, que provocam níveis de absorção e evaporação da água irregulares ou repentinos, causando tensões internas nos materiais).

Uma das maneiras através da qual este fator de alteração se manifesta é através das deformações ou *empenamentos* dos suportes rígidos. No caso dos suportes lenhosos, estas devem-se muitas vezes a uma má secagem da madeira que foi utilizada para fazer o suporte, mas também, e neste caso aplica-se de igual forma aos cartões, devido às diferenças entre a porosidade do anverso e do reverso do suporte, isto é, a face com as camadas superiores de preparação e cromática, mais protegida, e a face lisa, sem proteção, que absorve água mais facilmente (VILLARQUIDE, 2005). Nas peças do espólio o empenamento é mais comum nas madeiras, pelas razões acima referidas, e ocorre em menor número nos cartões, onde também é determinante a sua colocação na moldura. Também as grades de madeira de algumas telas se encontravam empenadas, contudo nesses casos a própria higroscopicidade das telas e as molduras em que são inseridas afetaram o empenamento.

Valores elevados de humidade relativa (superiores a 65 %), como os que causam e agravam as deformações dos suportes, associados a temperaturas relativamente elevadas e constantes e à presença de oxigénio e matéria orgânica (facilmente disponível num local que não tem sido mantido com regularidade), favorecem a *ação por agentes biológicos* como fungos e insetos xilófagos (CALVO, 2002). Neste caso, no NLX apenas uma obra sobre tela apresentava ação xilófaga ativa na grade, e também um pequeno número de molduras, sem que tivesse afetado ainda os suportes das pinturas. Outras obras, ainda que apresentassem orifícios e galerias provocadas por insetos xilófagos, já não tinham ação ativa (**Figura 55**). No NCO a ação xilófaga localizava-se quer nas grades das telas de maior dimensão, presumivelmente pela espécie de madeira utilizada, quer nos estudos de madeira.

As *lacunas* podem também dever-se a outros fatores. O mau manuseamento ou acondicionamento pode levar à fratura e perda de material, dano comum nos estudos do NCO (**Figura 56**), que se encontravam dispersos pela casa sem acondicionamento, no chão e em cima de mobília. Podem também ter origem nos pregos e outros elementos de fixação das molduras, que por vezes causam abrasões e originam marcas e lacunas no reverso das obras, comuns a praticamente todo o NLX, em suporte lenhoso e cartonado (**Figura 57**). Ou podem ainda ser de origem desconhecida (**Figura 58**).



**Figura 55** | Lacunas provocadas por ação xilófaga no anverso de uma pintura.



**Figura 56** | Lacuna no canto de um estudo sobre madeira



**Figura 57** | Lacunas no reverso de uma pintura sobre cartão originadas por prego da moldura



**Figura 58** | Lacuna ao nível do suporte e camadas superiores.

No caso dos suportes de tela do espólio, as lacunas são originadas por rasgões (**Figura 59**) ou perfurações, como as tachas utilizadas para prender as bandas de tensão à grade, que com a oxidação acabam por deteriorar a tela em seu redor.



**Figura 59** | Pormenor de pintura sobre tela com uma lacuna na linha do cabelo.

Existem também elementos estruturais em falta, como algumas das traves e travessas das pinturas de grandes dimensões de Colares, cuja ausência está a originar outros danos ao nível do suporte têxtil.

### *Suportes rígidos*

No que concerne aos danos e alterações causados por fatores como a humidade e a temperatura, no caso dos suportes lenhosos, estes manifestam-se em algumas peças do espólio, sob a forma de empenamento e deformação dos suportes, que seguem normalmente o sentido do veio da madeira. Por sua vez, esses empenamentos e deformações podem originar *fraturas*, *fendas* ou *fissuras*, como é possível observar na **Figura 60**.

Nos suportes cartonados é também possível encontrar ligeiros empenamentos por variações na humidade relativa (e exposição a ambientes com valores elevados de HR), agravados por molduras inadequadas, elas próprias também sujeitas aos mesmos fatores de alteração e sofrendo também deformações. Os danos nas molduras tornam-se particularmente nocivos nestes suportes pela espessura reduzida dos mesmos e o material constituinte, com menor resistência mecânica e composto por materiais altamente higroscópico (como por exemplo, as fibras de algodão presentes em algumas pastas com que são fabricados). Embora não seja incomum apresentarem fissuras ou fraturas, podem apresentar *vincos*, *dobras* ou *cortes*, que são causados pelo Homem quer intencionalmente (vandalismo) quer por manuseamento inadequado ou mau acondicionamento. Como podemos observar na **Figura 61**, encontramos no NLX um exemplo de uma obra vandalizada no decurso de um furto em 2006, cortada no anverso.



**Figura 60** | Pormenor de fenda num suporte lenhoso com empenamento.



**Figura 61** | Pormenor de corte no anverso da pintura NLX\_44, roubada em 2006

Outros problemas dos suportes cartonados são os *empolamentos* e a *delaminação*, cujas causas de alteração são normalmente internas, pela composição das pastas com que são feitas, e externas, em reação aos fatores ambientais como a humidade relativa, ou reações químicas com os materiais das camadas de preparação e pictórica. De facto, na sua maioria, os suportes cartonados não apresentam uma camada de preparação branca tradicional mas sim uma encolagem e/ou película de preparação à base de tintas; tratando-se de um suporte celulósico, é comum o cartão absorver quer o aglutinante da preparação

(se existir) quer o aglutinante das tintas a óleo (se diretamente aplicadas sobre cartão não preparado), originando a degradação da camada pictórica, que se torna mais frágil e quebradiça, estando mais suscetível a fissuração, levantamentos e destacamentos (BANOU, ALEXOPOULOU, SINGER, 2015: 30).

Estes fenómenos estão presentes na maioria dos cartões de ambos os núcleos do espólio, originando manchas de tom acastanhado no reverso (**Figura 62**), pontualmente afetando a coesão da camada pictórica, em especial nos estudos do NCO que estavam expostos a condições mais extremas, como valores de humidade relativa muito elevados na maior parte do ano (devido ao microclima húmido da zona da serra de Sintra).



**Figura 62** | Pintura NLX\_9, Marinha, de Silva Porto – reverso. Suporte fino de cartão *mill board*.

Além das manchas originadas por este fenómeno, é comum os cartões do espólio apresentarem *linhas de maré*, que surgem pelo contacto do suporte água ou outro líquido que, ao secar, cria estas manchas. Algumas das linhas de maré podem ter sido criadas durante a produção da obra, aquando o derrame de algum produto, por descuido do pintor, sendo, contudo, difícil perceber a sua origem.

### ***Suportes têxteis***

A maior parte das alterações e degradação dos suportes têxteis provém da degradação da celulose, que é o seu principal constituinte. Os movimentos de dilatação-contração da celulose, devido à sua elevada higroscopicidade, originam a longo prazo a perda da elasticidade das fibras que compõem os fios da tela, agravada pela tensão a que está sujeita, perdendo resistência mecânica. Surgem assim *deformações e enfolamentos*, que podem ser causados também pelo fraco tensionamento da tela na grade (CALVO, 2004: 135-136).

Parte das telas que fazem parte do NLX foram restauradas recentemente, pelo que se encontram em bom estado de conservação, mas a restante parte, onde se incluem também as telas desengradadas, apresentam enfolamentos e deformações originadas quer por fatores ambientais que causaram a perda de resistência mecânica aliados à má tensão aplicada na grade, quer por vandalismo, no caso das obras que foram roubadas. No caso do NCO a degradação das telas é ainda maior devido aos constantes valores elevados de humidade relativa a que estão sujeitos, encontrando-se em mau estado de conservação (**Figura 63**). Os enfolamentos muito pronunciados podem levar ainda à criação de *vincos/pregas*. Quando a tela se encontra mal tensionada há algum tempo, é comum encontrar vincos que correspondem às traves da grade, como acontece com algumas obras quer do NLX (**Figura 64**) quer do NCO, em particular as de grande dimensão.



**Figura 63** | Pormenor de enfolamento da tela na parte inferior.



**Figura 64** | Vinco provocado por insuficiente tensão da tela e conseqüente rede de estalados.

Os *rasgões* são danos cujo fator de alteração é usualmente mecânico, seja por tensões, quedas, ações de vandalismo, entre outras causas relacionadas com o fator humano. Provêm por vezes do *desgaste/fragilidade estrutural* pois os suportes têxteis ficam enfraquecidos e mais suscetíveis a danos (CALVO, 2002: 139). No NLX estes danos são mais comuns às telas desengradadas, cujos rasgões e desgaste estão relacionados com atos de vandalismo que implicaram o seu manuseamento e transporte em condições desfavoráveis. Outra tela engradada apresentava um pequeno rasgão, por manuseamento desadequado (o sentido das fibras e deformação da área circundante ia do reverso para o anverso, sugerindo que a tela foi pousada sobre um objeto perfurante ou que, ao tentar colocar na parede, tenha sido perfurado pelo prego para fixação da moldura). O desgaste é sobretudo evidente nas zonas de bandas e também em zonas que apresentam lacunas das camadas de preparação e cromática, que estão por isso mais expostas às condições ambientais, inclusive as radiações luminosas. Os cartões *canvas boards* apresentam também uma maior propensão ao desgaste e fragilidade estrutural

dada a espessura reduzida da tela que é utilizada, bem como uma qualidade inferior. No NCO os rasgões são sobretudo evidentes, complexos e de grande dimensão (**Figura 65**) nas peças de maiores dimensões, e devem-se ao mau acondicionamento das obras num espaço reduzido, empilhadas de forma arbitrária e expostas a condições ambientais desfavoráveis.



**Figura 65** | Pormenor de rasgão de grande dimensão.

### 3.3.2. Camadas de preparação e pictórica

Visto que os danos e alterações das camadas de preparação e pictórica são por vezes semelhantes, e estão quase sempre relacionados, faz sentido que os abordemos em conjunto. Além disso, qualquer dano ou alteração na camada de preparação irá influenciar o que ocorre na camada pictórica. Nestas camadas, a sua deterioração depende da qualidade dos materiais utilizados e da técnica de execução, que devem conseguir resistir o melhor possível às variações de temperatura e de humidade, e também às vibrações. As preparações, por envelhecimento natural, perdem a elasticidade de que necessitam para acompanhar os movimentos do suporte, e a aderência quer ao suporte quer à camada pictórica (CALVO, 2002: 140-141). Este processo de degradação pode, no entanto, ser acelerado por fatores externos. Esta perda de aderência e de elasticidade origina praticamente todos os problemas que afetam estas camadas, como os *levantamentos* e *empolamentos*. Ao perder aderência ao suporte, a camada de preparação ou pictórica desprende-se pontualmente da camada que lhe é subjacente; isto pode dar origem a um empolamento (como uma bolsa saliente na superfície da camada de preparação), ou a um levantamento da camada se for associado a uma lacuna ou uma fissura (ou até à rede de estalados). Estes dois danos podem evoluir para um terceiro, os *destacamentos*, em que a camada de preparação/pictórica que se encontrava levantada destaca-se da obra, criando uma lacuna (CALVO, 2002: 142). As fissuras nas camadas pictórica e de preparação tornam-nas mais suscetíveis a outros fatores de alteração como variações bruscas dos

valores de HR ou valores elevados da mesma, podendo também originar levantamentos e destacamentos.

Os levantamentos das camadas de preparação e pictórica das obras do espólio estão normalmente associados a lacunas e são originados por degradação do suporte. Estão também associados a redes de estalados. No caso de pinturas em que não existe camada de preparação e a camada pictórica é muito fina, é comum tornar-se frágil e quebradiça, e destacar-se do suporte.

Os estalados podem dividir-se entre *estalados de envelhecimento* e *estalados prematuros*. Os primeiros resultam de um processo de envelhecimento natural, derivados dos comportamentos do suporte e da camada pictórica perante as variações constantes dos valores de temperatura e humidade relativa. Os materiais perdem a sua elasticidade resultando em forças internas de origens diferentes que promovem a rutura da continuidade das camadas. Podem afetar o verniz, a camada pictórica e a de preparação em conjunto ou separadamente e quanto mais envelhecida a camada pictórica maior será a rede. Por sua vez, os segundos são formados durante o processo de secagem dos materiais constituintes da obra, e resultam de fatores químicos relacionados com a mistura de materiais, ou reações físicas como não respeitar o tempo de secagem ou utilizar demasiado óleo secativo. Podem ainda dever-se à existência de camadas de preparação muito finas, que não acompanham os movimentos da camada pictórica (BAILÃO & CARDEIRA; 2018: 51-52). O aparecimento de redes de estalados de envelhecimento é mais significativo nas obras do espólio cujo suporte é tela, uma vez que a falta de preservação e as condições a que estiveram sujeitas, em especial o NCO, provocaram tensões e deformações que originaram a fissuração das camadas. Nos piores casos, o conjunto dos fatores de deformação do suporte e quebra na estrutura das camadas leva a lacunas extensas, como podemos observar na **Figura 66**).



**Figura 66** | Pormenor de uma pintura com uma lacuna de grandes dimensões cuja área circundante está em risco de destacamento. É visível também um padrão de estalado acentuado, que parece ter originado de um impacto na tela.

Os suportes de madeira e cartão têm uma melhor resistência mecânica e menor grau de deformação, sendo os estalados menos incidentes nestas obras, e com profundidade e extensão semelhantes à das redes de estalados nas telas. Os estalados prematuros são menos notórios à primeira vista e normalmente afetam áreas pontuais, por vezes só uma cor. São frequentes sobretudo nos estudos, considerando ambos os núcleos do espólio. Outra alteração das camadas superiores, mais comum nas camadas de preparação que na pictórica, é a *pulverulência/pulverização* (**Figura 67**), caracterizada pela perda do ligante da preparação, e conseqüente perda de coesão e aderência à camada subjacente. A deterioração do ligante pode ser provocada por agentes mecânicos, químicos ou biológicos (VILLARQUIDE, 2005). Esta alteração é mais comum nas obras do espólio com suporte de cartão ou madeira não preparada (como aproveitamento de madeiras não destinadas ao mercado artístico). O cartão, independentemente da variedade, por ser um suporte celulósico, absorve os aglutinantes das camadas, enfraquecendo-as ao longo do tempo (BANOU, ALEXOPOULOU, SINGER, 2015: 30). O mesmo acontece com as madeiras não preparadas e mais porosas, onde as camadas pictóricas são muitas vezes aplicadas sem preparação.



**Figura 67** | Pormenor de pulverização da camada pictórica e acumulação de bolores na superfície (NCO\_46a).

### 3.3.3. Camada de proteção

As camadas de proteção são afetadas por diversos fatores de alteração: internos, como o envelhecimento natural do verniz; físicos, entre os quais mecânicos e térmicos; ou químicos, por foto-oxidação. Estes fatores traduzem-se em alterações sobretudo ao nível da cor e aspeto da camada de proteção (ex. *oxidação* – p. ex. amarelecimento –, *sujidade*, *manchas/escorrências* e *embranquecimento*), mas também a sua estrutura (*envelhecimento*

e aparecimento de *estalados*, *estalados prematuros* e *abrasões*) (VILLARQUIDE, 2005). Sendo a camada mais exposta é também a primeira a ser afetada. Deve mencionar-se que as condições em que ambos os núcleos estiveram expostos aceleraram a degradação dos materiais. Além da sujidade, estiveram expostos a poluentes atmosféricos, condições ambientais adversas, com grandes oscilações dos valores de humidade relativa e de temperatura, além de, em alguns casos, expostos à luz.

O envelhecimento caracteriza-se pela perda de elasticidade e aumento da rigidez do verniz, tornando-se quebradiço. É natural e comum em muitas obras do espólio. Pode manifestar-se em associação com o embranquecimento, em que a camada deteriora e quebra numa rede de microfissuras densa, tornando-a muito suscetível à humidade, podendo favorecer o desenvolvimento de microrganismos. Afeta algumas obras do NLX e do NCO, mas ainda numa fase inicial. O amarelecimento por foto-oxidação é sem dúvida a alteração mais comum nas obras do espólio, e que mais provoca alterações cromáticas e na perceção das composições pintadas. Este facto é agravado também pela sujidade agregada (poeiras, excrementos de mosca, entre outras partículas) e o fumo de tabaco em proximidade com as obras ao longo dos anos, sobretudo na casa de Lisboa. Em algumas pinturas a camada de proteção apresenta também manchas/escorrências de origem desconhecida que perturbam a leitura das obras, e abrasões, por impacto e raspagem durante o manuseamento.

Para que se possa ter uma noção da incidência destes danos e alterações em algumas das obras do espólio, neste caso no núcleo lisboeta, são apresentadas, no *Anexo C / NLX – Levantamento do estado de conservação das obras*, as **Tabelas 5 a 9** que expõem de uma forma mais simplificada o estado de conservação de cada peça ao nível das várias camadas (suporte, preparação, pictórica e de proteção), oferecendo uma visão de conjunto das mais comuns. O mesmo não foi feito para o NCO uma vez que o contacto com essas obras foi limitado e, ainda que se tenha feito um levantamento geral, certas alterações não podiam ser detetadas, como no caso das telas NCO\_1 a NCO\_45 que apresentavam *facings* sobre a camada pictórica.

### **3.4. Princípios adotados e metodologias de intervenção: núcleo de Lisboa**

#### **3.4.1. Princípios éticos e critérios de intervenção adotados**

Pela elevada responsabilidade inerente a qualquer intervenção de conservação e restauro, é essencial que se refiram aos princípios éticos e critérios que foram considerados na realização das intervenções em questão.

Em qualquer procedimento conservativo ou de restauro devemos respeitar o objeto artístico quer na sua componente material, quer imaterial. Assim, para melhor conservar o objeto não devemos somente preocupar-nos com a degradação material da obra, mas devemos olhar para a mesma (nos materiais e técnicas que a compõem) também como veículo de todos os valores que ela possuiu, possui e possuirá. Consideremos a seguinte definição de valor: aspeto/dimensão de importância que um indivíduo/indivíduos ou grupo social/sociedade atribui/atribuem a um objeto [num dado momento]. Os valores atribuídos a um determinado objeto podem variar visto que estão dependentes de como o juízo é feito, o contexto e o tempo em que o objeto se insere. (EN 15898, 2011: 8) Estes valores são mais do que uma perspetiva individual do conservador-restaurador que realiza a intervenção – para apurar o valor de um objeto é essencial ter em consideração aqueles a quem o objeto se destina ou os indivíduos/ comunidades a quem esse pertence (os *stakeholders*<sup>15</sup>).

O conservador-restaurador nem sempre está preparado para responder às exigências que a determinação da significância cultural<sup>16</sup> de uma obra acarreta; esta dificuldade advém das ideias pré-concebidas, fruto muitas vezes da sua própria formação, quanto à conservação e restauro da matéria como objetivo último de qualquer intervenção. Deve ser esclarecido que a originalidade de um objeto não é sinónimo de autenticidade, isto é, a obra não é necessariamente mais autêntica por se terem preservado todos os seus materiais ou valores originais (MACEDO, 2008, p. 64-65). A conservação deve então funcionar, como refere Salvador Muñoz Viñas, como um meio, e não um fim em si próprio, para que se possa manter e reforçar os significados de um objeto, a sua significância, e como um

---

<sup>15</sup> Neste contexto, os *stakeholders* são quaisquer intervenientes atuais no percurso da obra, para quem esta tenha valor, a quem esta pertença, ou quem por ela seja influenciado.

<sup>16</sup> Por significância cultural entende-se a combinação de todos os valores atribuídos a um objeto (EN 15898, 2011: 8).

meio através do qual é expressada a apreciação por aquilo que esse objeto representa (VIÑAS, 2005: 213).

Esta mesma perspectiva da conservação ao serviço dos valores era já apresentada no ponto nono do Documento de Nara sobre a Autenticidade (ICOMOS/UNESCO; 1994), que declara que a conservação do património cultural, em todas as suas formas e períodos históricos, está enraizada nos valores atribuídos ao património, valores esses cuja interpretação dependerá do nosso reconhecimento das fontes de informação<sup>17</sup> disponíveis como sendo credíveis e verdadeiras. Já o código de ética da profissão (elaborado pela *European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations* (E.C.C.O.)), em concordância do qual trabalhamos, menciona também no artigo número cinco, de uma forma menos descritiva, que o conservador-restaurador deve respeitar a significância estética, histórica e espiritual e a integridade física do património cultural deixados à sua responsabilidade (E.C.C.O, 2003: 2).

A multiplicidade de valores que um objeto pode reunir leva a que os princípios e metodologias adotados sejam cada vez mais ponderados e decididos com base em teorias recentes, que abordam de uma maneira mais flexível e *caso-a-caso* a conservação e restauro e abrangem as diversas dimensões valorativas dos objetos de intervenção. Ainda que teóricos como Cesare Brandi continuem a ser referências incontornáveis para o tema, é necessário analisar obras posteriores que possam acrescentar informações valiosas e perspectivas mais atuais. Por exemplo, em *Teoria do Restauro* (publicada pela primeira vez em 1963), Brandi menciona a existência, no património cultural, de duas instâncias que devem ser respeitadas numa intervenção: histórica e estética. Ainda que estas instâncias abranjam outros valores, reduzir certos objetos somente a esses dois aspetos valorativos pode levar à perda de partes importantes da sua significância (BRANDI, 2004).

É importante lembrar também que qualquer intervenção num objeto por parte de um conservador-restaurador passará a ser considerada parte da vida do mesmo. Esta “alteração”<sup>18</sup> terá tanta importância como alterações com origem no ambiente em que se

---

<sup>17</sup> Consideram-se fontes de informação todas as fontes físicas, escritas, orais e figurativas que possibilitam o reconhecimento da natureza, especificidades, significado e história do património cultural (ICOMOS/UNESCO, 1994).

<sup>18</sup> Salvador Muñoz Viñas utiliza a expressão *intrusion* (intrusão, e não alteração), definida como uma visita indesejada, ou o ato de apresentar ou interpor (a si próprio, sua perspectiva, algo) abruptamente ou sem convite para o fazer. Caracteriza assim as modificações provocadas pelos diversos fatores de alteração (fumo,

inseriu (como evoluções no seu estado de conservação por envelhecimento natural dos materiais) ou até por intervenção humana (outras intervenções, incorreto manuseamento, danos, entre outros) (VIÑAS, 2009: 52). O balanço final de qualquer intervenção deverá ser positivo; pretende-se que qualquer modificação causada no objeto seja desejável e impacte positivamente a preservação futura dos seus múltiplos valores. A conservação da matéria do objeto tem portanto de se cingir somente ao que é necessário e essencial para a preservação desses valores. Uma vez que os valores são diferentes para cada objeto, também o conceito de “essencial” variará. Estamos perante um dos mais importantes princípios éticos da conservação e restauro, a intervenção mínima.

Foi numa tentativa de reduzir os riscos de modificações consideradas indesejadas – ainda que a definição de “modificação indesejada” seja subjetiva – que as diversas teorias de restauro definiam, à sua maneira, aquela que acaba por ser uma ideia comum. A intervenção de conservação e restauro não deveria passar de um determinado ponto (que era diferente em cada caso), sendo necessário definir limites, delineando quais seriam os procedimentos estritamente necessários para atingir determinado objetivo.

A partir da segunda metade do século XX, este princípio de uma “intervenção mínima” ganhou forma e tornou-se um conceito em si próprio (VIÑAS, 2009: 48). O próprio código de ética da E.C.C.O. aborda esta noção no artigo 7, afirmando que o conservador-restaurador não só deverá ter em conta os aspetos de conservação preventiva antes de executar qualquer trabalho físico, como deverá limitar o tratamento somente ao que é necessário (E.C.C.O, 2003: 2). Mas esse mínimo pode ser subjetivo perante as expectativas dos diversos fruidores do objeto (os *stakeholders*). A intervenção deverá consistir em tudo quanto for necessário para a conservação física do objeto, tentando, sempre que possível, não comprometer os valores do mesmo. Trata-se assim, sobretudo, de um princípio de “mínima perda de significados possível”; um princípio de intervenção mínima, como defende Salvador Muñoz Viñas, deverá referir-se apenas aos aspetos negativos de uma intervenção, como alterações irreversíveis ao original, suas leituras e à sua história, mas não os positivos, tais como aumentar a sua “vida útil” e preservar certos indícios ou leituras preferenciais do objeto (VIÑAS, 2009: 52-53).

---

poluição, vandalismo, tempo, ...) como intrusões, algumas das quais podem ser consideradas positivas, como a pátina, ou negativas, as quais apelidamos de danos (VIÑAS, 2009: 52).

O princípio de intervenção mínima não deverá por isso ser interpretado de forma tão literal como a limitação e minimização da intervenção do conservador-restaurador (redução ao mínimo de procedimentos possíveis, ditos essenciais para a preservação futura do objeto, uma intervenção “minimalista”), mas sim uma minimização de alguns dos efeitos dessa intervenção, nomeadamente os negativos (VIÑAS, 2009: 52-53).

Uma obra de arte pode apresentar diversos valores e, por vezes, os procedimentos necessários para a conservação de um são danosos para a conservação de outro, tornando-se esta perda de uns valores em detrimento de outros, praticamente inevitável (TAYLOR & CASSAR, 2008). Daí que, nas palavras de Salvador Muñoz Viñas, a “*conservação deve melhorar ou preservar os significados preferidos do objeto, prejudicando o mínimo possível a sua capacidade de transmitir quaisquer outros significados*<sup>19</sup>” (VIÑAS, 2009: 56).

Para delinear metodologias de intervenção para as diversas obras do espólio, foi importante reconhecer o que se pretendia preservar (valores), conservar e/ou restaurar. Além desta noção de intervenção mínima anteriormente explorada, considerou-se de igual forma outros princípios propostos por Cesare Brandi (2004): a diferenciação e reconhecimento dos procedimentos realizados, seja por materiais ou técnicas diferentes das originais, a compatibilidade dos mesmos com os originais, e também o conceito de reversibilidade, ou seja, a medida em que um tratamento pode ser revertido, sem dano para o objeto (EN 15898, 2011: 10). Neste caso admite-se uma certa dualidade neste conceito: “removibilidade” e “retratibilidade”, uma vez que a reversibilidade a cem por cento é muitas vezes impossível (VIÑAS, 2005: 187-188; BAILÃO, 2015: 229). O essencial é que os métodos e materiais utilizados não impeçam ou dificultem tratamentos futuros que possam vir a ser necessários; devem poder remover-se os materiais e produtos que se tornem obsoletos ou prejudiciais, ou permitir que sejam empregues novos tratamentos nas zonas intervencionadas. É importante notar que a conservação e restauro é uma área onde os profissionais mais correm riscos, ainda que os tentem minimizar. É raro estar-se absolutamente certo de que determinado tratamento é considerado seguro, então fazemos

---

<sup>19</sup> Tradução (trad.) do original, em inglês: “(...) *conservation should enhance or preserve the preferred meanings of the object while impairing as little as possible its ability to convey any other meanings*” (VIÑAS, 2009: 56).

compromissos para que se possa chegar a um acordo entre o que o objeto necessita e o que conseguimos fazer por ele (VIÑAS, 2014: 5).

Salvador Muñoz Viñas debruça-se sobre a realidade da maior parte das intervenções de conservação e restauro realizadas por todo o mundo, referindo que, como na vida real, também na conservação e restauro é necessário fazer compromissos sensatos, seja a nível dos recursos e materiais disponíveis, seja, como já foi referido neste capítulo, pelo equilíbrio necessário entre os valores de um objeto e as expectativas do público-alvo da intervenção. Assim, “*a melhor opção possível pode não ser realmente a melhor opção*<sup>20</sup>” (VIÑAS, 2014: 5), ainda que mencione que na maioria das vezes as opções tomadas são corretas e não um erro por parte do conservador-restaurador. Fazer compromissos é por vezes uma exigência imposta por circunstâncias menos favoráveis, mas cabe ao profissional utilizar os recursos que lhe são disponibilizados para garantir que a intervenção realizada contribua para a preservação futura da obra a seu cargo, ou, se necessário, que pelo menos permita a estabilização da mesma até que uma intervenção ou até um estudo mais abrangente possam ser realizados (VIÑAS, 2014: 5).

Em suma, é essencial compreender quais as necessidades da obra no momento da intervenção; qualquer intervenção deve ser baseada nas suas (da obra) “*características intrínsecas – a sua condição, os seus constituintes e a sua evolução real*”<sup>21</sup> (VIÑAS, 2005:155-156). É necessário controlar os processos de alteração e revertê-los, sempre que tal seja possível e desejado, garantindo a estabilidade estrutural das obras – sem a conservação do material deixa de existir veículo para os valores; sem objeto, todos, ou a maioria dos valores desaparece. Posteriormente, perante um processo de decisão ponderado, deve ser definido o grau de intervenção pretendido: somente conservativa ou também de restauro. É sobretudo nos procedimentos com carácter de restauro que surgem mais dúvidas, devendo, portanto, perceber-se qual o estado ideal para determinada obra, aquele que melhor reflete os valores que se pretendem preservar (por serem considerados os mais importantes) (APPELBAUM, 2007).

---

<sup>20</sup> Trad. do original, em inglês: “*the best possible option may not really be the best option.*” (VIÑAS, 2014: 5).

<sup>21</sup> Trad. do original, em inglês: “*the object’s inherent features – its condition, its constituents and its actual evolution.*” (VIÑAS, 2005: 156)

### 3.4.2. Metodologias de intervenção e descrição dos procedimentos efetuados

Tendo em conta os princípios invocados acima, as metodologias gerais de intervenção para as obras do espólio que foram intervencionadas foram delineadas e adaptadas a cada caso específico. Ainda que se enumerem de seguida os procedimentos propostos, os mesmos não foram necessários para todas as obras intervencionadas. É importante referir ainda que somente algumas obras do núcleo de Lisboa foram alvo de ações de conservação e restauro devido às condicionantes mencionadas anteriormente neste relatório. O carácter das intervenções foi, para quase todas as obras, conservativo, visando a estabilização material da obra, mas também de restauro, sobretudo numa perspetiva de devolver uma melhor leitura das obras (alterada por envelhecimento da camada de proteção, lacunas ou outros fatores); nem sempre é possível, no contexto prático, separar estes dois conceitos e o restauro pode, direta ou indiretamente, ser aliado da conservação. As obras intervencionadas foram: NLX\_1, NLX\_3, NLX\_8, NLX\_9, NLX\_10, NLX\_12, NLX\_13, NLX\_15, NLX\_17, NLX\_18, NLX\_19, NLX\_20, NLX\_22, NLX\_23, NLX\_23, NLX\_24 e NLX\_43, apresentadas nas seguintes páginas (**Tabelas 2 e 3**). Apresenta-se aqui somente o registo fotográfico do anverso das pinturas, antes da intervenção, para uma contextualização. Intervenções e registos individualizados encontram-se no *Anexo D / Obras intervencionadas: identificação e registo de intervenção individual*.

**Tabela 2** | Identificação das obras intervencionadas durante o estágio curricular.











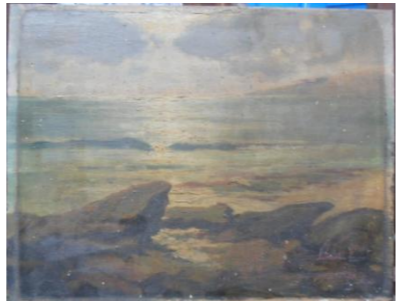





Identificação da Obra	Registo Fotográfico
<p><u>Denominação:</u> Autorretrato  <u>N.º:</u> NLX_1  <u>Tipo de Suporte:</u> Cartão  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 41,7 x 35,1 x 0,3 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Veloso Salgado  <u>Data de execução:</u> s/d  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior esquerdo (“J.V.Salgado”).                      Autocolante no verso indicando a presença na Exposição Nacional do Centenário de Malhã, sendo exposto pela sua filha, Maria Adelina de Mello Veloso Salgado.</p>	
<p><u>Denominação:</u> Noir et Rose (paisagem do norte de França)  <u>N.º:</u> NLX_3  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 73,5 x 93  <u>Autoria/ Atribuição:</u>  <u>Data de execução:</u> 1892  <u>Inscrições:</u> Assinatura e data no canto inferior esquerdo (“Salgado 1892”). No verso apresenta um estudo a óleo de arquiteturas antigas.</p>	
<p><u>Denominação:</u> Cabeça de Bezerro (Frente)  <u>Outra denominação:</u> -  <u>N.º:</u> NLX_8  <u>Tipo de Suporte:</u> Cartão  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Quadrangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 19,2 x 19,2 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Atribuído a Tomás da Anunciação?  <u>Data de execução:</u> N. dat.  <u>Inscrições:</u> -</p>	
<p><u>Denominação:</u> Marinha  <u>N.º:</u> NLX_9  <u>Tipo de Suporte:</u> Cartão  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 13 x 18,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Silva Porto  <u>Data de execução:</u> N. dat.  <u>Inscrições:</u> Assinatura “S. Porto” no canto inferior direito (anverso).</p>	

Tabela 3 | Identificação das obras intervencionadas durante o estágio curricular, continuação.

Identificação da Obra	Registo Fotográfico	Registo Fotográfico	Identificação da Obra
<p><u>Denominação:</u> Cabeça de Bezerro (Perfil)  <u>N.º:</u> NLX_10  <u>Tipo de Suporte:</u> Cartão  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 16,6 x 20,2 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Atribuído a Tomás da Anunciação (?)  <u>Data de execução:</u> N. dat.  <u>Inscrições:</u> -</p>			<p><u>Denominação:</u> Homem com cachimbo  <u>N.º:</u> NLX_12  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (cm):</u> 27 x 21,5 x 0,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Duarte Faria e Maia  <u>Data de execução:</u> 1897  <u>Inscrições:</u> Anverso, no canto superior direito: dedicatória (“Ao meu bom amigo e camarada Salgado”), assinatura (“Faria e Maia”), local e data (“Brolles 1897”); reverso: numeração e marca do fornecedor do suporte (“3”; “Fabrique de couleurs, toiles &amp; articles de dessin. Maison Merlin. Paul Denis Succ, Paris. 19, Rue de Médicis, 19”).</p>
<p><u>Denominação:</u> Paisagem Noturna  <u>N.º:</u> NLX_13  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (cm):</u> 49,5 x 60 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Adrien Demont  <u>Data de execução:</u> -  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito (“Adrien Demont”)</p>			<p><u>Denominação:</u> Figuras ao ar livre  <u>Outra denominação:</u> Estudo de paisagem (reverso)  <u>N.º:</u> NLX_15  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões:</u> 41,5 x 31,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> J. Veloso Salgado  <u>Data de execução:</u> c. 1895  <u>Inscrições:</u> -</p>
<p><u>Denominação:</u> Paisagem Campestre  <u>Outra denominação:</u> -  <u>N.º:</u> NLX_17  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões:</u> 24,7 x 40 x 0,7 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Malhoa  <u>Data de execução:</u> N. dat.  <u>Inscrições:</u> Anverso, no canto superior esquerdo: dedicatória (“Ao meu amigo e destinto [sic] pintor Salgado”), assinatura (“off. (?) J. Malhõa”) e data (“1888?”).</p>			<p><u>Denominação:</u> Retrato de Menino  <u>Outra denominação:</u> Retrato do filho de J. Veloso Salgado, em criança  <u>N.º:</u> NLX_18  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões:</u> 30,3 x 21,3 cm x 0,7 (alt. x larg. x prof.)  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Veloso Salgado  <u>Data de execução:</u> N. dat.  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito – “J. V. Salgado”.</p>
<p><u>Denominação:</u> Marinha  <u>N.º:</u> NLX_19  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 28,5 x 18,6 x 0,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Desconhecida  <u>Data de execução:</u> N. dat.  <u>Inscrições:</u> Inscrição impercetível no canto inferior direito, poderá tratar-se de uma assinatura.</p>			<p><u>Denominação:</u> Estudo para Retrato de Família  <u>N.º:</u> NLX_20  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 25 x 33 cm x 0,5 (alt. x larg. x prof.)  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Veloso Salgado?  <u>Data de execução:</u> N. dat.  <u>Inscrições:</u> -</p>

<p><u>Denominação:</u> Retrato de senhora com barrete  <u>N.º:</u> NLX_22  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 30 x 20,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Ferreira Chaves  <u>Data de execução:</u> 1892  <u>Inscrições:</u> Assinatura, local e data, no canto inferior direito – “FC”; “Valles”; “1892”.</p>			<p><u>Denominação:</u> Retrato de António Carneiro  <u>Outra denominação:</u> António Carneiro (18 anos)  <u>N.º:</u> NLX_23  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 18,6 x 15,2 x 0,8 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Adriano de Sousa Lopes  <u>Data de execução:</u> 1910?  <u>Inscrições:</u> Assinatura e data no anverso, canto superior direito: “Adriano Sousa”; “2 7 900”?.                  Inscrição no reverso “António Carneiro (18 anos) de Sousa Lopes, Lisboa 1910”.</p>
<p><u>Denominação:</u> Flor do Mar  <u>N.º:</u> NLX_24  <u>Tipo de Suporte:</u> Canvas board (tela colada em cartão)  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 31 x 25,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Veloso Salgado  <u>Data de execução:</u> 1894  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito (“Salgado”) e datado (1894).</p>			<p><u>Denominação:</u> Paisagens de Vizella  <u>N.º:</u> NLX_43  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros) s/ moldura:</u> 14 x 22 cm x 0,2 (alt. x larg. x prof.)  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Luciano Freire  <u>Data de execução:</u> 1902  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito de todas as pinturas (“LFre”) e data (“1902”)</p>

As metodologias adotadas partem primeiro da estabilização e tratamento do suporte, partindo para as intervenções necessárias nas camadas superiores. São apresentadas em quatro pontos: operações gerais (independentes do tipo de suporte ou camadas superiores, como a remoção da moldura, ou procedimentos que, apesar da ordem definida acima – primeiro o suporte e depois as camadas superiores – devem ser realizados antes de qualquer outro passo, como a fixação), operações específicas segundo o material de suporte, rígidos – madeira e cartão – ou têxteis<sup>22</sup>, e operações específicas das camadas de preparação, pictórica e de proteção. Ainda que apresentadas numa determinada ordem, serão sempre as obras a ditar a verdadeira ordem em que os procedimentos são realizados com base nos danos ou patologias que, pelo seu carácter urgente (que pode só ser verificado após o início de uma intervenção), tomem precedência (CALVO, 2002: 185).

Podemos considerar que existem algumas operações que funcionam como o ponto zero de qualquer intervenção. São procedimentos essenciais para que se possa iniciar a fase seguinte, como a remoção da moldura, ou que têm um carácter de urgência e sem os quais não se pode avançar para determinados passos, como é o caso da fixação/consolidação ou da aplicação de um *facing* em camadas de preparação e pictórica que perderam adesão ao suporte ou coesão.

- *Remoção da moldura*

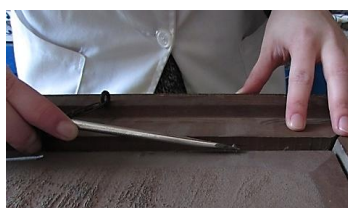
Antes de se efetuar qualquer tratamento de conservação, e se não se verificar a necessidade de realizar uma pré-fixação das camadas de preparação e/ou pictórica (ou até um *facing* de proteção), deve-se proceder à remoção da moldura da obra a intervencionar (quando presente), para garantir total acesso à peça e também para que se possa intervencionar a própria moldura, se tal for necessário. Sempre que possível devem preservar-se os elementos do emolduramento original, se se encontrarem em bom estado de conservação e forem adequados para o futuro emolduramento da obra.

No caso das obras intervencionadas, a remoção das molduras foi realizada com recurso a alicate e/ou uma torquês, de forma a remover os elementos de fixação que se encontravam oxidados e que já não serviam a sua função original, causando inclusive danos aos suportes. Esta operação foi realizada cuidadosamente, sendo a força exercida

---

<sup>22</sup> Suportes mistos como as telas coladas sobre cartão (*canvas boards*) incluem procedimentos quer dos suportes rígidos, quer dos têxteis.

sobre os pregos numa orientação em linha com a inclinação dos mesmos, paralela à direção em que estes foram colocados, para que não danificasse o suporte durante as tentativas de remoção. Por vezes foi necessário corrigir a posição dos pregos antes de os remover, de forma a poder afastá-los do suporte e permitir agarrá-los adequadamente com o alicate ou torquês (**Figuras 68 e 69**). Um caso em particular exigiu que, previamente à remoção destes elementos, fosse removida uma fita adesiva de papel, aplicada durante um emolduramento recente. Para tal a fita foi humedecida ligeiramente e removida com auxílio de uma espátula e de um bisturi (**Figura 70**).



**Figura 68** | Utilização de uma chave de fendas para alinhamento dos pregos, facilitando a sua remoção  
**Figura 69** | Utilização de um torquês para remoção dos elementos metálicos  
**Figura 70** | Humedecimento da fita adesiva para remoção.

- *Fixação/Consolidação das camadas de preparação e/ou pictórica*

A fixação e consolidação das camadas de preparação e/ou pictórica são intervenções que solucionam problemas diferentes, mas que, em casos específicos, são conciliáveis. A realização de uma consolidação poderá resolver problemas de falta de aderência que seriam solucionados com a fixação das camadas afetadas, considerando por isso adequada a sua junção neste tópico.

Por vezes não é possível detetar levantamentos, empolamentos ou destacamentos das camadas de preparação e pictórica antes de remover a moldura, nomeadamente no caso de se encontrarem na periferia do suporte, nas margens que estariam ocultas pela moldura. Estes levantamentos ou destacamentos devem-se a fatores variados como a degradação e envelhecimento natural dos materiais constituintes das camadas afetadas, movimentos do suporte devido às alterações das condições ambientais, incorreta técnica de execução do artista, danos mecânicos (durante manuseamento, transporte ou acidentalmente), danos causados por biodeterioração, ou até por intervenções anteriores incompatíveis com os materiais em questão ou erradamente executadas (NOW/GETTY, 2014: 77-78; ALMELA & FERNANDÉZ, 2018: 200; STONER & RUSHFIELD, 2013: 369-370). A fixação tem assim como objetivo restabelecer a adesão entre as diferentes

camadas, nomeadamente entre o suporte e a(s) camada(s) de preparação ou entre esta(s) e a camada pictórica, para que se possam recuperar as propriedades mecânicas e físicas das camadas superiores e seus materiais constituintes.

O adesivo utilizado numa fixação deverá ter pouca capacidade de penetração e uma rápida evaporação do solvente, para que se consiga uma boa aderência dos estratos. A aplicação do adesivo deve ser limitada somente a áreas onde os estratos de preparação e pictórico tenham perdido a capacidade de adesão, respeitando a intervenção mínima, e aplicado de maneira a alcançar a superfície entre as camadas em destacamento (STONER & RUSHFIELD, 2013: 376); ainda que se trate de um procedimento irreversível, dada a impregnação do material, os materiais utilizados devem ser compatíveis com a pintura e com outros produtos que possam ser utilizados em futuras intervenções, respeitando assim o princípio de retratabilidade (ALMELA & FERNANDÉZ, 2018: 201). Devem ser efetuados previamente testes de resistência da camada pictórica<sup>23</sup> e testes de adesividade<sup>24</sup>, para que se possa selecionar o adesivo adequado a cada caso (STONER & RUSHFIELD, 2013: 372).

A consolidação, por sua vez, tem como objetivo restaurar a coesão e consistência da microestrutura de um estrato. A falta de coesão de uma camada pode dever-se à degradação dos ligantes (no caso das camadas de preparação) ou aglutinantes (nas camadas pictóricas) por processos de envelhecimento natural ou acelerada por fatores externos (ALMELA & FERNANDEZ, 2018: 200). Um consolidante deve obedecer a algumas exigências, nomeadamente uma elevada fluidez inicial e baixa viscosidade, de forma a penetrar a microestrutura do material, resistência ao envelhecimento, dissolução num solvente de baixa a média volatilidade, compatível com materiais originais, e sem excessiva força adesiva.

Somente em uma das obras, a NLX\_23 (uma peça constituída por três pequenas tábuas), foi necessário recorrer à fixação e consolidação da camada pictórica ao suporte,

---

<sup>23</sup> O Teste de Resistência da Camada Pictórica tem como objetivo testar a resistência dos pigmentos à água desionizada e ao White Spirit (derivado de benzina, de fraca penetração e fraca retenção, composto por uma mistura de hidrocarbonetos), dois dos solventes mais utilizados na formulação de adesivos para fixação e consolidação. Deverá ser utilizado um adesivo que não provoque a alteração e degradação dos pigmentos.

<sup>24</sup> O Teste de Adesividade tem como objetivo testar a eficácia dos adesivos escolhidos na fixação dos diferentes estratos, mas também avaliar a sua tendência para manchar ou alterar o aspeto das camadas (STONER & RUSHFIELD, 2013: 372).

uma vez que não apresentava camada de preparação e a camada pictórica, extremamente fina, apresentava-se quebradiça junto às zonas de lacuna. Após a realização de testes de resistência, em que se comprovou que os pigmentos resistiam de igual forma à água desionizada e ao WS (*White Spirit*), e realizados testes de adesividade, com os adesivos PVA (*polivinyl acetate*, isto é, acetato de polivinilo)<sup>25</sup> em emulsão aquosa a 50 % e o Klucel G<sup>26</sup> em emulsão aquosa a 3 %, foi possível chegar a algumas conclusões. Enquanto o PVA resultava melhor no caso da fixação de áreas maiores da camada pictórica em risco de destacamento, o Klucel G era mais adequado nas zonas em que a camada pictórica estava demasiado frágil para se aplicar o adesivo entre esta e o suporte. Assim, o PVA, por apresentar uma diluição mais baixa, era mais fácil de aplicar com um pincel fino entre as camadas em destacamento para a sua fixação, ao passo de que o elevado grau de diluição do Klucel G exigia um processo mais moroso e menos preciso. A tonalidade mais esbranquiçada do PVA permitia também uma melhor perceção das áreas em que estava a ser aplicado, para garantir uma boa adesão. A sua capacidade de ganhar presa rapidamente era superior ao Klucel G, o que se tornou vantajoso para impedir de forma mais rápida o agravamento das lacunas. Após a sua aplicação a pincel (**Figura 71**), a penetração do adesivo e consequente adesão foi auxiliada pela aplicação de calor com uma espátula quente (**Figura 72**), protegendo devidamente a pintura com papel siliconizado, tendo atenção para não pressionar demasiado e provocar danos.



**Figura 71** | Aplicação a pincel do adesivo PVA a 50 % nas áreas em risco de destacamento.



**Figura 72** | Utilização da espátula quente para ativação mais rápida da presa do adesivo

---

<sup>25</sup> Polímero [termoplástico] sintético usualmente comercializado como uma emulsão em água, funcionando como adesivo resistente e flexível.

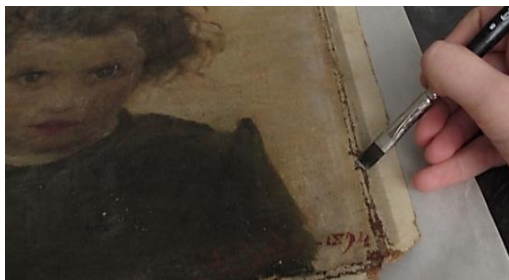
<sup>26</sup> O Klucel G ® é um éter de celulose, mais precisamente, hidroxipropil celulose (HPC), comercializado na forma de um pó branco que deve pode ser preparado em água morna (40 °C a 50 °C graus) ou etanol, utilizado como fixador e consolidante. É reversível na medida em que é solúvel em água, etanol ou acetona.

Por sua vez, para a consolidação, o PVA revelava-se demasiado viscoso, arrastando partículas da camada pictórica, pelo que a escolha em certos casos recaiu no Klucel G, aplicado diretamente sobre a camada pictórica, que se distribuía de uma forma mais rápida e permitia a consolidação das áreas mais quebradiças e sem coesão de matéria.

Também a obra NLX\_24, sobre *canvas board*, necessitou da realização de uma consolidação das camadas de preparação e pictórica. Esta obra tinha um restauro anterior, durante o qual foi realizada uma tentativa de consolidação, na área inferior da composição; o consolidante utilizado, não identificado, apresentava um ligeiro brilho. Após a realização do teste de resistência dos pigmentos (com resultados favoráveis para ambos os solventes), efetuou-se um teste de adesividade numa banda da tela, utilizando o consolidante BEVA 371 ®<sup>27</sup>, dada a sua provada eficácia ao longo dos anos, a retratibilidade da obra no futuro e também pela sua compatibilidade com o material a consolidar. Este foi o consolidante utilizado devido à sua elevada fluidez inicial, que permite a sua eficaz distribuição nas áreas que perderam a coesão, e simultaneamente uma baixa viscosidade, facilitando a impregnação na microestrutura das camadas. Foi feita a mistura do BEVA 371 ® em White Spirit, na proporção 1:2, aquecido previamente em banho-maria. Este solvente foi escolhido pela baixa toxicidade e pela sua volatilidade, quando comparado com as alternativas, tolueno ou xileno, de forma a não ser demasiado agressivo para a fina camada cromática. A aplicação foi efetuada com pincel de cerdas macias (**Figura 73**), pelo anverso da pintura, ao longo das bandas de tensão da tela (particularmente a área em que estas eram dobradas sobre as margens do suporte de cartão), e pontualmente na área inferior da pintura. Por ser um adesivo termoplástico, que amolece e funde com temperaturas elevadas, foi ativado posteriormente com a utilização de espátula quente, protegendo a obra com papel para uma distribuição controlada do calor. A temperatura não só permite que o adesivo alcance facilmente a microestrutura das camadas de preparação e pictórica, como a passagem da espátula com ligeira pressão contribui para facilitar a adesão dos estratos.

---

<sup>27</sup> O BEVA 371 ® (*Berger ethylene vinyl acetate*) é um adesivo utilizado desde 1970 e muito estudado, com diversas funções no âmbito da conservação e restauro. Pode ser removido através da utilização de acetona ou hexano, e é reversível pelo calor e por solventes aromáticos. Apresenta boa elasticidade e estabilidade química.



**Figura 73** | Aplicação de BEVA ® com pincel de cerdas macias nas áreas de preparação e policromia que perderam a coesão.

### *Suportes rígidos*

Por apresentarem tratamentos interventivos em comum, os suportes rígidos, isto é, madeira e cartão (*millboard/academy board*) serão apresentados em conjunto.

- *Limpeza mecânica do reverso*

A limpeza da sujidade e poeiras que se acumulam no reverso das obras é essencial para que se possa obter uma superfície limpa e preparada para tratamentos posteriores, como imunização do suporte, consolidação ou outros tratamentos cujos materiais e produtos utilizados possam agregar poeiras e outros detritos ao suporte, ou até solubilizar a sujidade, que por sua vez penetrará nos poros do suporte juntamente com os produtos.

Para os suportes rígidos do espólio, a limpeza foi efetuada com recurso a uma trincha de cerdas macias (**Figura 74**).



**Figura 74** | Limpeza mecânica do reverso com auxílio de uma trincha de cerdas macias.

- *Correção de empenamentos*

Os empenamentos dos suportes rígidos são, no caso da madeira, uma alteração bastante comum e que deve ser encarada como parte do envelhecimento do material, originados por fatores intrínsecos da espécie usada e também pelos procedimentos de

preparação do painel (corte da tábua, secagem da madeira, etc.) que por vezes são agravados pelas condições ambientais (particularmente as oscilações nos valores de temperatura e humidade relativa) (ALMELA & FERNANDÉZ, 2018: 191; NOW/GETTY, 2014: 46). Qualquer procedimento de correção deverá permitir a contração e distensão futuras da madeira e, uma vez que um certo grau de deformação é encarado como normal, esta operação deverá focar-se sobretudo na recolagem de juntas ou colagem de fraturas, sem tentar reverter o painel à forma original, sob o risco de causar mais dano (NOW/GETTY, 2014: 47). No caso dos suportes cartonados, os empenamentos surgem também por degradação do suporte celulósico, tensões internas e externas nas diversas camadas (são estruturas laminares) (BANOU, ALEXOPOULOU, SINGER, 2015: 30) e podem agravar problemas de fixação das camadas superiores da pintura, devendo ser corrigidos de forma gradual para evitar danos à camada pictórica.

Entre as peças do espólio Veloso Salgado que foram intervencionadas, foram detetados empenamentos pouco significativos em três peças, duas com suporte de madeira (NLX\_17 e NLX\_23) e uma de cartão (NLX\_9). A correção ou redução destes, provocados sobretudo pelas condições ambientais em que as pinturas se inseriam, é efetuada com a colocação da obra numa superfície plana sob pesos, por tempo variável (**Figura 75**). Ainda que no caso do cartão se possa regressar mais facilmente ao estado plano original, pela sua flexibilidade, com os suportes de madeira é necessário que esta operação seja faseada e gradual; neste caso a correção de empenamentos teve como finalidade reduzir a deformação do suporte para poder depois tratar de outros danos, como as fissuras.



**Figura 75** | Colocação de pesos de areia nas extremidades do suporte de forma a reduzir a concavidade do suporte.

- *Imunização ou desinfestação do suporte*

Os suportes lenhosos podem ser afetados pela presença de insetos xilófagos, que deterioram a sua estrutura provocando perdas de matéria, sendo necessário que a obra seja desinfestada, no caso de se detetar ação xilófaga ativa (pela presença de serrim) ou imunizada, no caso de obras que tenham estado ou que possam ter estado na proximidade de obras infestadas. Visto que as condições *in loco* não permitiam o isolamento das obras onde foram detetados vestígios de ação xilófaga ativa, e o seu transporte para outro local ainda não tinha data definida, optou-se por, além de desinfestar os suportes afetados, imunizar as obras que se encontravam em direta proximidade com as anteriores. A desinfestação/imunização foi realizada com a aplicação, a trincha, de Cuprinol ®<sup>28</sup>, pelo reverso dos suportes (**Figura 76**). Uma vez que a ação xilófaga ainda não estava muito avançada (galerias aparentemente pouco profundas), não foi necessária a injeção do produto nos orifícios com auxílio de uma seringa.



**Figura 76** | Aplicação de Cuprinol ® com recurso a uma trincha de cerdas macias.

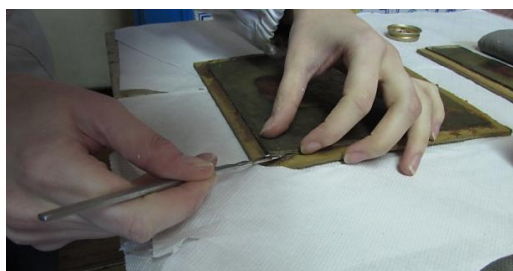
- *Tratamento e preenchimento de fissuras e lacunas ao nível do suporte*

É frequente o aparecimento, nos suportes lenhosos, de fissuras/fendas, fraturas ou lacunas, que podem exigir a adição de materiais como madeira (que deverá seguir o grão da madeira e se possível com dureza semelhante) ou pastas de preenchimento (ALMELA & FERNANDÉZ, 2018: 193). Os tratamentos das fissuras e lacunas, e seu preenchimento, têm como objetivo devolver proporcionar resistência às áreas afetadas, que se encontram mais expostas aos fatores de alteração, e devolver a estabilidade estrutural que por vezes é perdida.

---

<sup>28</sup> O Cuprinol ® é um erradicador de insetos xilófagos cuja substância ativa é a permeatrina, devendo a sua aplicação ser feita num local arejado.

Esta operação foi necessária em algumas peças do espólio para colagem de partes dos suportes que se encontravam fendidas (suportes de madeira) ou destacadas (um suporte de madeira e um suporte de cartão) ou no preenchimento de lacunas causadas por insetos xilófagos (suporte de madeira). Para as colagens, o adesivo que demonstrou, após a realização de testes de resistência e de adesividade, ser mais eficaz na colagem, em ambos suportes lenhosos e cartonados, foi uma emulsão aquosa de PVA a 50 %; a sua capacidade de adesão rápida e de forma resistente leva a que seja considerado uma solução para estes suportes. A colagem foi auxiliada com a imposição de alguma força mecânica através de grampos e pesos para uma união e secagem corretas, especialmente nos suportes com empenamento, após a aplicação a pincel ou espátula do adesivo (**Figuras 77 e 78**).



**Figura 77** | Colagem de um suporte de cartão composto por um cartão fino colado sobre um cartão de maior espessura. Aplicação de emulsão aquosa de PVA a 50 %, com espátula.



**Figura 78** | Esquema de colagem de uma fenda no suporte com emulsão aquosa de PVA a 50 %, auxiliada pela utilização de pesos e grampos

Para o preenchimento das lacunas ao nível do suporte, neste caso da pintura sobre madeira NLX\_23, foi usada uma mistura homogénea de pasta de papel com adesivo PVA. A escolha destes materiais foi influenciada pelas propriedades que esta mistura adquire. A viscosidade do PVA cria uma pasta que, apesar da elevada retração após a secagem (o que implica várias aplicações), permite um melhor preenchimento das lacunas, uma vez que mantém uma elasticidade que ajuda a um melhor modelamento às galerias. A mistura era aplicada com espátula ou com um prospector, dependendo da profundidade da lacuna (**Figura 79**).



**Figura 79** | Aplicação de pasta de papel e PVA para preenchimento de lacunas ao nível do suporte.

### *Suportes têxteis*

Por apresentarem tratamentos interventivos em comum, os suportes têxteis incluem a tela e o cartão *canvas board* (mais propriamente a tela que reveste o cartão).

- *Limpeza mecânica do reverso*

A limpeza da sujidade acumulada sobre o reverso do suporte têxtil e entre este e a grade é uma operação que tem como objetivo a remoção de poeiras, ninhos de insetos, focos de microrganismos e outros detritos que não só podem vincar o suporte e provocar marcas observáveis pelo anverso, como podem originar manchas devido à absorção desigual de humidade (CALVO, 2002:189). A limpeza mecânica recorreu assim, em alguns casos, à aspiração controlada e auxiliada por trinchas de cerdas macias para a maior sujidade (por exemplo, para a pintura NLX\_13), por vezes um pincel mais fino para atingir locais de difícil acesso (NLX\_22 – **Figura 80**), e ocasionalmente bisturi e uma escova de aço fina para remoção de sujidade agregada às fibras do suporte (neste caso um adesivo na pintura NLX\_24 – **Figura 81**), sempre com o cuidado de não as danificar.



**Figura 80** | Limpeza mecânica com pincel de cerdas macias entre a tela e a grade.



**Figura 81** | Limpeza mecânica do reverso com escova de aço fina.

- *Melhoramento da superfície ou planificação de bandas*

A planificação de uma tela tem como objetivo o melhoramento da superfície, reduzindo ou eliminando vincos, enfolamentos e outras deformações. A planificação é obtida por um conjunto de fatores: humidade, peso/pressão e por vezes calor; pode ser alcançada a humedificação da tela por diversos processos como pulverização, impregnação, mesas de sucção e câmaras de humidade, com aplicação de calor ou peso, entre outros. Em casos de deformações ligeiras ou pontuais, a solução passa por humedecimento da área (por exemplo com um papel mata-borrão húmido, Reemay®<sup>29</sup>) e aplicação de um peso, sem necessidade, em alguns casos, de se desengradar a tela (CALVO, 2002: 198-199).

Um método semelhante foi utilizado para a planificação das bandas e outras áreas pontuais na pintura sobre *canvas board*, NLX\_24, em que a tela foi humedecida pontualmente com recurso a um cotonete, colocando alguns pesos sobre essas áreas. Também para a pintura NLX\_3, tela, foram aplicados pesos pontualmente, para planificar as áreas circundantes a dois rasgões, que haviam sido intervencionados anteriormente, mas cujas suturas reabriram, durante o transporte da pintura para exposição no MNAC-MC. Neste caso, para não vincar o suporte, foi necessário desbastar primeiro as zonas de suturação, que estavam a originar enfolamentos em seu redor, e só depois aplicar pesos (**Figura 82**).



**Figura 82** | Planificação pontual do suporte.

---

<sup>29</sup> O Reemay® é um tecido não-tecido de poliéster, *acid free* e inerte que se encontra disponível em diversas espessuras e pode ser reutilizado. (Fonte: Preservation Equipment. [Consult. 3 ago. 2019] Disponível em WWW:<<https://www.preservationequipment.com/Catalogue/Conservation-Materials/Other-Materials/Reemay>>.).

- *Tratamento de rasgões e lacunas e reforço de áreas fragilizadas*

O tratamento de rasgões e lacunas e o reforço de áreas fragilizadas são operações distintas, mas que têm em comum a estabilização estrutural do suporte têxtil e muitos dos procedimentos. São abordados em conjunto dado o seu caráter pontual e a interligação entre os dois procedimentos. Antes de se unir um rasgão ou preencher uma lacuna no suporte é preciso garantir que o suporte têxtil se encontra planificado e que não existem deformações antes de se executarem os procedimentos necessários. Quer no caso da inserção de fios ou tecido, quer no caso do reforço de áreas fragilizadas com tecido resistente ou outros materiais (como é o caso do Remay® ou papel japonês<sup>30</sup>, é necessário que se tomem precauções para que o anverso não fique marcado pela operação. No caso dos reforços é de notar ainda que a colocação de qualquer tipo de tecido ou material pelo reverso originará zonas em que o comportamento do material será diferente ao restante suporte têxtil, pelo que deve ser um tratamento pensado de forma a minimizar tensões prejudiciais (CALVO, 2002: 194).

Relativamente às obras do espólio, foram reforçadas na pintura NLX\_3 as áreas fragilizadas pela reabertura dos rasgões, de forma a impedir que o mesmo voltasse a acontecer, para garantir a estabilidade estrutural das zonas em questão e evitar a perda de material, nomeadamente das camadas e preparação e pictórica. Uma vez que o rasgão precisava de ser fechado e, após a planificação, as duas partes estavam já alinhadas e prontas a ser suturadas novamente, recorremos à aplicação de BEVA Film ®<sup>31</sup>. Retirando uma das películas de poliéster, ativou-se o adesivo primeiro sobre o rasgão, pelo reverso da pintura, com recurso à espátula quente, tendo o cuidado de pôr papel siliconizado entre a espátula e o Beva 371 Film ® para que a temperatura fosse mais controlada e para evitar que algum adesivo aderisse à espátula. Posteriormente foi cortado um pedaço de papel japonês com largura e comprimento suficientes para cobrir o rasgão na sua extensão, sobrepondo-se ligeiramente à área circundante. A opção do

---

<sup>30</sup> O papel japonês é um papel feito a partir de fibras vegetais como as da planta kozo. Apresenta diferentes gramagens e tonalidades, podendo ser mais ou menos translúcido (Fonte: Ph Neutro [Consult. 3 ago. 2019] Disponível em WWW: <<https://www.phneutro.pt/cartoes-e-papeis-acid-free>>.).

<sup>31</sup> O Beva 371 Film ® é um adesivo que utiliza a fórmula do Beva 371 sob a forma de um filme adesivo entre dois papéis brancos com revestimento de silicone, ou duas películas de poliéster transparentes e que fornecem alguma estrutura (Fonte: Preservation Equipment [Consult. 23 ago. 2019] Disponível em WWW: <URL: <https://www.preservationequipment.com/Catalogue/Conservation-Materials/Paper-Board/Repair-Printing/Beva-371-Film>>.).

papel japonês permite dar maior reforço e estabilidade à área fragilizada e simultaneamente acompanhar o suporte para que não sejam criadas tensões no tecido. Para aplicar o papel japonês, removeu-se a última película de poliéster que cobria o adesivo, sobrepôs-se a este o papel e, cobrindo com papel siliconizado para que não aderisse à espátula, o adesivo foi ativado com calor. Foram, por fim, colocados pesos sobre a área intervencionada para promover uma boa aderência.

No caso das telas com grades extensíveis, a tensão foi ajustada sempre que necessário, através da posição das palmetas no interior da grade, para corrigir ligeiros enfolamentos e evitar deformações.

### ***Camadas de preparação e pictórica***

- *Limpeza da superfície pictórica (precedida de testes de solventes)*

A limpeza tem como objetivo a eliminação de sujidades, repintes e qualquer material estranho à obra, ou ainda, a remoção total ou parcial de materiais que não cumpram a função inicial, podendo comprometer a leitura da obra e a sua integridade (VILLARQUIDE, 2005: 387). No caso dos vernizes envelhecidos e da sua remoção total ou parcial, é necessário ter em conta que os materiais utilizados na camada cromática (como resinas<sup>32</sup>) poderão ser removidos ao utilizar determinadas metodologias, como solventes (FELLER *et al*, 1985: 48).

A necessidade da eliminação de muitos destes materiais prende-se também na possibilidade de a sua degradação poder acelerar a deterioração da camada pictórica, provocando graves danos à obra. A limpeza é um tratamento totalmente irreversível, e é esta característica que a torna das operações mais delicadas e perigosas bem como das mais contestadas: alguns conservadores-restauradores consideram que na verdade a limpeza pode alterar drasticamente o aspeto de uma pintura, modificando a estética que mantivera durante anos, e praticamente qualquer conservador-restaurador está ciente de que esta pode danificar a obra, com o uso abusivo e inconsciente de certas metodologias (CALVO; 2002: 252).

Deve, portanto, ser um tratamento faseado e gradual, respeitando a camada pictórica e a sua pátina, como abordado nas teorias do restauro (BRANDI; 2004: 89-

---

<sup>32</sup> Os vernizes de proteção utilizados em pintura são uma mistura entre um componente volátil e uma substância termoplástica, sendo que esse componente volátil pode tratar-se de um solvente ou um óleo-resina. (SCICOLONE; 2002: 142).

91), de maneira a obter um maior controlo sobre a sua ação (VILLARQUIDE; 2005: 396). Nas palavras de Paul Philippot (CALVO; 2002: 253), “*nenhum restauro poderá jamais pretender reestabelecer o estado original de uma pintura, mas somente revelar o estado atual dos materiais originais*”<sup>33</sup>; o objetivo nunca deverá ser devolver à pintura o seu aspeto original, mas sim conseguir devolver-lhe um aspeto adequado à sua antiguidade/história, condições, e valores estéticos, respeitando sempre os materiais originais, e a pátina, testemunha do envelhecimento natural da pintura.

Aos conservadores-restauradores pede-se que encontrem um agente ou metodologia de limpeza que atue numa camada da pintura sem afetar a(s) camada(s) que se pretende preservar ou deixar resíduos que possam ser prejudiciais às áreas intervencionadas. Além do respeito pela camada cromática deveremos estar sempre atentos à pátina e respeitá-la de igual forma (CALVO; 2002: 253).

Antes de ter sido efetuada qualquer limpeza, foram efetuados testes de solubilidade da matéria que se desejava remover, neste caso sujidade superficial, manchas ou escorrências de origem desconhecida ou camadas de proteção envelhecidas (teste de solventes) de forma a verificar qual o solvente ou mistura de solventes mais adequado para solubilizar a substância a remover. Quase sempre as misturas revelaram-se mais adequadas na medida em que é possível controlar melhor e ajustar a retenção (relacionada com a rápida ou lenta evaporação) e penetração dos solventes.

Entre os solventes testados incluíam-se: ligroína, White Spirit, água desionizada, etanol, isoctano, isopropanol, acetona e saliva sintética. Eram experimentados por si ou em misturas como ligroína e etanol ou ligroína e acetona, em proporções variáveis (10:90 a 90:10), White Spirit e etanol (50:50 e 1:3), saliva sintética e água desionizada (50:50).

A mistura de WS e etanol (50:50) obteve os melhores resultados entre camadas de proteção muito envelhecidas e escurecidas (possivelmente vernizes resinosos). Foi necessário por vezes ajustar a proporção da mistura para remover substâncias pontuais numa segunda fase de limpeza, mas a média retenção e penetração do etanol era atenuada pelo WS, que impedia também a criação de um “véu” branco que ocorre por vezes após a limpeza com etanol. A remoção destas camadas justifica-se pela devolução de uma melhor leitura às obras; a alteração cromática da camada de proteção deturpava

---

<sup>33</sup> Tradução livre da autora, a partir do original em castelhano.

os efeitos de luz e cor das pinturas, por vezes dissimulando elementos compositivos (como na pintura NLX\_23, **Figura 83**).



**Figura 83** | Pormenores de uma das partes da obra NLX\_12, antes (A) e depois (B) da intervenção. A percepção das cores antes da limpeza fazia crer a existência de mais tons terra e esverdeados, quando na verdade são sobretudo cinzento azulados.

A saliva sintética e água desionizada (50:50) e a saliva sintética no seu estado puro proporcionaram uma boa limpeza para estudos e obras aparentemente sem camada de proteção ou com camadas de proteção embranquecidas e sem brilho, com aspeto ceroso. Estas alterações, um pouco à semelhança do envelhecimento dos vernizes, alteravam as cores das pinturas. Estas camadas apresentavam também manchas semelhantes a escorrências, de origem desconhecida.

A obra NLX\_24 (**Figura 84**) apresentava ainda uma camada de proteção muito alaranjada e espessa que parecia não conseguir acompanhar os movimentos das restantes camadas, e que estava a tornar a pintura mais rígida. Esta obra tinha sido intervencionada uns anos antes, sendo provável que este material tenha sido aplicado nessa altura. Ao realizar testes de solventes constatou-se que o solvente mais adequado para a sua remoção era o isopropanol; o comportamento (viscosidade), aspeto e cheiro da camada de proteção colocaram em hipótese tratar-se de goma-laca, que é solúvel em álcoois, apresenta um tom amarelado quando líquida, mas escurece rapidamente. A remoção da antiga camada de proteção devolveu alguma maleabilidade à camada pictórica além de permitir uma melhor percepção do esquema cromático.



**Figura 84** | Pintura NLX\_24 antes (A) e depois (B) da limpeza com solventes.

Foi também utilizada uma mistura de ligoína e etanol (80:20) para uma limpeza de uma camada de proteção que apresentava algumas escorrências e manchas, bem como excrementos de moscas, que deviam ser removidos. A ligoína atua com o etanol de maneira semelhante ao WS, com a vantagem de ser menos tóxica para o profissional.

- *Preenchimento de lacunas ao nível da camada de preparação / Nivelamento/imitação de superfície da camada de preparação ou pictórica*

O objetivo do preenchimento e nivelamento de lacunas, bem como a reintegração cromática, é melhorar o reconhecimento formal de uma obra, isto é preservar as suas características conceptuais e estéticas para que a mesma continue a poder ser lida e interpretada, tentando combater descontinuidades. De um ponto de vista conservativo, estas operações promovem também a preservação dos materiais das camadas em que se atua, visto que, ao preencher as lacunas está simultaneamente a proteger as áreas antes expostas aos fatores de alteração (ALMELA & FERNANDÉZ, 2018: 215).

Das quatro obras intervencionadas que apresentavam lacunas ao nível da camada de preparação ou cromática, somente em três dessas lacunas foram preenchidas por se considerar que provocavam descontinuidades na leitura da obra e afetavam a perceção visual do observador. Utilizou-se uma mástique à base de resinas sintéticas, o Modostuc®, pela sua facilidade de utilização e adaptabilidade às superfícies, permitindo obter uma superfície uniforme para reintegração. A pasta de preenchimento foi aplicada com auxílio de espátulas de várias dimensões, preenchendo as lacunas ligeiramente acima do nível da camada cromática, para ter em conta um certo nível de retração do material durante a secagem e pode nivelar corretamente. Após a secagem e endurecimento dos preenchimentos procedeu-se ao seu nivelamento, utilizando lixas de

diferentes granulometrias para obter um resultado final liso, tendo sempre o cuidado de não passar sobre a superfície pictórica (**Figura 85**); as pinturas não eram muito texturadas pelo que não foi necessário imitar a superfície.



**Figura 85** | Limpeza com um cotonete humedecido do excesso de Modostuc na periferia das lacunas.

Após a finalização deste procedimento, é aplicado fel de boi, com o auxílio de um cotonete humedecido no mesmo, para preparar os preenchimentos para serem reintegrados. O fel de boi é um tensoativo e permite uma melhor aderência das tintas utilizadas na reintegração. A obra em que se tomou a decisão de não preencher as lacunas, a pintura NLX\_23, é um conjunto de três finos painéis de madeira, de pequenas dimensões, cuja tinta foi aplicada diretamente no suporte, sem camada de preparação. Uma vez que a cor do suporte está dentro dos tons da paleta utilizada, as lacunas não afetam a percepção visual e parecem enquadradas no resto da composição (em tons semelhantes aos de fundo).

- *Reintegração cromática*

O papel da reintegração cromática é reverter as interferências causadas pelas lacunas à integridade estética da obra, em especial depois do preenchimento, em que o branco da pasta utilizada contrasta com a composição das obras e com as cores utilizadas. Uma vez que os preenchimentos não foram tonalizados, é necessário reintegrá-los, respeitando a compatibilidade com os materiais, mas também a diferenciação, e a autenticidade histórica e artística do objeto.

O conservador-restaurador deve ser objetivo, e trabalhar dentro dos limites da lacuna, nunca sobrepondo a camada pictórica original. A reintegração deve ser discernível por parte do profissional, sem, no entanto, atrair o olhar do público, e esta diferenciação pode ser alcançada através da técnica utilizada, o uso de materiais que permitem a sua identificação ou através de registo fotográfico que deve acompanhar o relatório de intervenção. Não é, contudo, obrigatório, ou por vezes sequer exequível, que uma reintegração cumpra estes três parâmetros, ainda que seja recomendado.

Porém, para determinar o caminho a seguir é preciso ter em conta as características do objeto intervencionado, a sua função e o estado de conservação (ALMELA & FERNÁNDEZ, 2018: 216).

Devido ao reduzido tamanho das lacunas das obras, a utilização de uma técnica diferenciada era bastante difícil; deste modo, utilizou-se uma reintegração mimética utilizando aguarelas, não comprometendo assim a diferenciação no que toca aos materiais, e documentando fotograficamente o aspeto das pinturas antes e depois da intervenção, e os procedimentos realizados.

- *Aplicação da camada final de proteção*

A aplicação de um verniz ou outra camada de proteção pode ter como objetivo a proteção da camada pictórica ou propósitos estéticos, uma vez que influencia a perceção da pintura, dando às cores mais saturação e brilho. É também normalmente o passo final de uma intervenção de conservação e restauro, sobretudo para que sirva de barreira protetora para as camadas subjacentes de fatores externos, mas também para devolver às cores a sua saturação, muitas vezes diminuta após processos de limpeza. Ao escolher uma camada de proteção é necessário ter também em mente a sua reversibilidade, para que possa ser removido no futuro, se necessário, uma vez que mesmo os materiais utilizados na conservação e restauro deterioram com o tempo (ALMELA & FERNÁNDEZ, 2018: 222).

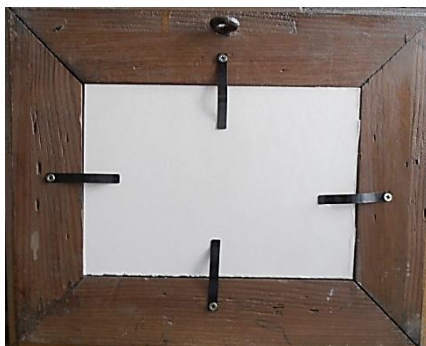
Na sua maioria, as obras do espólio Veloso Salgado, incluindo as intervencionadas, apresentavam uma camada final de proteção envelhecida e normalmente amarelecida, que perturbava a perceção da paleta utilizada. Assim, uma vez decidida a remoção dessas camadas oxidadas, era pensada a substituição da mesma por um material com uma boa solubilidade, compatível com outros materiais, capaz de permitir obter diferentes graus de brilho conforma a aplicação, e resistente ao amarelecimento provocado pela luz. Neste caso, foi escolhida uma resina aldeídica, o Laropal A 81, que é também utilizado como verniz de retoque.

Quando não existia, aparentemente, camada de proteção antes da intervenção, é aplicada ainda assim uma camada final; esta escolha justifica-se pela necessidade de melhor conservar os preenchimentos e reintegrações cromáticas realizadas bem como a própria camada pictórica original, mas não alterando drasticamente o aspeto da pintura, como poderia acontecer com a escolha de um verniz ou resina muito brilhante.

A aplicação da camada de proteção é efetuada a trincha, de cerdas macias, tendo o cuidado de fazer movimentos rápidos e expansivos, para “esticar” o verniz, para que não sejam visíveis as marcas da trincha e não forme uma camada demasiado espessa e brilhante. Quanto mais “esticado”, menos brilhante a camada se torna, no caso do Laropal A 81.

- *Emolduramento*

O emolduramento é novamente um procedimento comum a todas as obras, permitindo que se dê as intervenções por concluídas. Ainda que não tenham sido mencionadas, por questões de espaço, as molduras das obras intervencionadas também foram alvo de tratamento, antes de serem novamente colocadas. Devido à oxidação dos elementos de fixação que as molduras possuíam, normalmente pequenos pregos, e a sua inadequação na promoção de um bom emolduramento, estes foram substituídos por tramelas seguras com parafusos inoxidáveis que, ao contrário dos pregos, não marcam o suporte da pintura e permitem uma maior imobilização da pintura no interior do caixilho. Além da substituição do sistema de fixação, foi também necessário, em alguns casos, criar soluções novas de emolduramento (**Figura 86**), particularmente quando as molduras eram muito mais profundas que as obras que nelas se inseriam, como os suportes cartonados ou as madeiras de fina espessura. A solução encontrada consistia na aplicação, no reverso de algumas pinturas, de cartão *acid-free* (diretamente em contacto com o suporte), e uma placa de polipropileno de cor branca, ambos cortados à medida do espaço disponível e ao nível da superfície do reverso da moldura, para que pudesse reduzir a movimentação da pintura.



**Figura 86** | Exemplo do emolduramento da pintura NLX\_9, com recurso a tramelas e utilização de cartão *acid-free* e polipropileno de cor branca.

### **3.5. Proposta geral de investigação, conservação e musealização**

*« (...) the Conservator-Restorer has a public responsibility to contribute to the preservation of cultural property and dissemination of related knowledge for the benefit of present and future generations. »*

(E.C.C.O, 2011: 5)

Tendo o conservador-restaurador a responsabilidade de contribuir para a preservação da propriedade cultural, como refere o código da E.C.C.O., este ponto tem como objetivo incluir uma breve reflexão acerca do destino do espólio Veloso Salgado, bem como futuras investigações que incluam o mesmo.

#### **3.5.1. Investigação, conservação e restauro do espólio**

A documentação e inventariação das obras é uma ferramenta de trabalho e de segurança para os museus, bem como uma forma de conservação. A incorporação deste espólio no MNAC-MC permite que um dia estas obras não só sejam apreciadas pela sociedade, como também mais bem estudadas. Dada a impossibilidade de realizar métodos de exame e análise no âmbito do estágio, não tendo sido possível dar um contributo concreto para a caracterização da obra de Veloso Salgado, defende-se a futura criação e divulgação científica de um projeto extensivo e multidisciplinar de investigação e caracterização deste espólio. Ter disponível um enorme número de obras de proveniência estabelecida, bem como estudos, esboços e as paletas do artista, encontrados em ambas as casas, é uma oportunidade singular, de enorme valor científico e histórico.

Para analisar em profundidade todas as componentes das obras (suporte, camadas de preparação, camada pictórica e camada de proteção), seria necessária a recolha de extensos registos fotográficos das obras (geral e pormenores), bem como a realização de exames e análises para que se pudesse estabelecer uma caracterização dos materiais utilizados, técnicas de execução, identificação das diferenças nas paletas usadas e até poder sugerir hipóteses para a autoria de alguns dos estudos e obras não assinadas. Entre os exames e análises que poderiam ser úteis incluímos, por exemplo, microscopia digital (luz visível e ultravioleta, como contribuição para a caracterização das camadas de preparação e pictórica), fotografia de ultravioleta (caracterização da camada de proteção), refletografia de infravermelho (identificação de desenho

subjacente<sup>34</sup>, repintes, técnica de execução), espectroscopia de fluorescência de raios-X (caracterização das camadas de preparação e pictórica), espectroscopia de Raman (caracterização das camadas de preparação e pictórica), análise e identificação de fibras (para tela e cartões) e microscopia ótica com registo digital (estratigrafia). Os resultados obtidos permitiriam também ter um ponto de comparação na análise de outras obras, e com importância até na deteção (futura) de falsos, bem como auxiliar num levantamento exaustivo do estado de conservação do espólio. Além da potencial componente científica que poderia vir a ser retirada desta incorporação, a continuação dos trabalhos de conservação e restauro iniciados no contexto deste estágio seria igualmente de enorme importância, particularmente nas peças do núcleo de Colares, algumas das quais requerem uma intervenção de carácter de urgência devido ao mau estado de conservação<sup>35</sup>.

### 3.5.2. Incorporação e futuro do espólio em contexto museológico

As incorporações de bens ou conjuntos de bens com relevância cultural por parte de museus públicos são, ao contrário do que possa parecer, uma questão algo complicada. A Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei n.º 47/2004 de 19 de agosto da Assembleia da República, 2004) enumera as diferentes modalidades de incorporação de bens culturais nos acervos museológicos como sendo: compra, doação, legado (o caso do espólio de Veloso Salgado), herança, recolha, achado, transferência, permuta, afetação permanente, preferência e dação em pagamento. Não se dispõe, contudo, a esclarecer em que consiste cada uma destas modalidades. Para um melhor entendimento das mesmas, e perante a lacuna na legislação existente, a tese de doutoramento da Doutora Elsa Pinho: “*A evolução das coleções públicas e contexto democrático. Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010)*” (2014) revela-se uma importante fonte de informação para que se possa compreender então as condições em que é feito, neste

---

<sup>34</sup> Apesar de pouco comum na época, estudos anteriores a obras de Veloso Salgado revelam que nas obras de carácter académico, ou elaboradas para concurso, era comum haver desenho subjacente (v. CARDEIRA, 2014).

<sup>35</sup> À data de entrega deste relatório, ambas as casas tinham sido esvaziadas, tendo as obras ficado divididas por enquanto entre o MNAC e o LJF, por questões de espaço, na sua maioria aguardando ser intervencionadas.

caso, o legado do presente espólio de Veloso Salgado. Não serão abordadas no presente trabalho as restantes modalidades, fazendo-se somente menção à possível divisão das mesmas entre aquisições onerosas (nas quais incluímos a compra, preferência ou até a dação em pagamento) e aquisições não onerosas (como a doação, o legado ou a herança). É importante definir que *aquisição* não é necessariamente sinónimo, neste contexto, da compra de um bem, mas sobretudo o exercício do direito de propriedade ou outro direito real. Este direito de propriedade pode por sua vez ser adquirido de variadas formas, quer por “*contrato, sucessão por morte, usucapião, ocupação, acessão e demais modos contidos na lei*” (PINHO, 2014: 180-81). Assim, o **legado**, enquanto modalidade não onerosa, é uma aquisição por parte de um museu ou instituição cultural, concretizada por disposição testamentária, após a morte do proprietário do bem/bens que são posteriormente legados (PINHO, 2014: 191). Ainda que possa ser informalmente usado o termo doação para descrever o procedimento associado ao espólio Veloso Salgado, o correto termo jurídico é legado visto que, ao contrário deste, uma doação é feita em vida.

A um legado é aplicável, no que concerne a sua aceitação ou repúdio, o disposto sobre a aceitação e repúdio da herança, assim definido no Código Civil português (Decreto-Lei n.º 47344 de 25 de novembro do Ministério da Justiça - Gabinete do Ministro, 1966), com as necessárias adaptações. É ainda determinada a indivisibilidade do mesmo, isto é, o legatário não pode aceitar em parte o legado e repudiar noutra parte (podendo, contudo, aceitar um legado e repudiar outro) (Artigo 2250.º da Secção III do Decreto-Lei n.º 47344 de 25 de novembro do Ministério da Justiça - Gabinete do Ministro, 1966). Desta forma, o MNAC-MC, perante o conhecimento da existência de um legado testamentário a seu benefício<sup>36</sup>, nunca poderia ter aceitado somente alguns dos bens incluídos no espólio; por outro lado, o repúdio do legado seria também uma perda para a instituição dada a já referida multiplicidade e singularidade do mesmo. Essas mesmas características foram de algum modo a valência e a desvantagem do espólio: o cariz e estrutura atual do MNAC-MC não proporcionam grande abertura para a incorporação de peças de mobiliário, ou até têxteis e vestuário na sua coleção, sendo de certa forma um dos constrangimentos inerentes à aceitação do legado.

---

<sup>36</sup> É de referir, a título de curiosidade, que algumas obras de Veloso Salgado foram oferecidas por Maria da Conceição Veloso Salgado a familiares e amigos, antes da sua morte.

Semelhante ao caso do espólio de Veloso Salgado, existira já a incorporação do espólio artístico e bibliográfico de Manuel Mendes (artista plástico, intelectual e político português), ainda que com diferenças significativas. É também um exemplo das dificuldades sentidas por parte das instituições públicas perante incorporações de grande magnitude, sendo o caso exposto também na tese de doutoramento da Doutora Elsa Garrett Pinho (2014). O espólio de Manuel Mendes incluía não só uma coleção de arte reunida pelo próprio como um espólio arquivístico e fotográfico de elevada importância (cujo tratamento está a cargo da Fundação Mário Soares). Foi adquirido pelo Estado em agosto de 1977, com verbas do então Fundo de Fomento Cultural, por 800.000\$00 (ca. 61.000,00€), à viúva do artista. Esta aquisição ocorreu após a doação da residência do mesmo, um imóvel sito no Restelo, no qual ficariam a residir a viúva (com direito de usufruto vitalício) e a governanta da casa. Perante tal doação, o Estado viu-se compelido a adquirir o espólio, podendo assim dar ao edifício doado a função de exposição do mesmo, após a morte da viúva de Manuel Mendes, bem como evitar a dispersão das obras. A importância da não-dispersão do espólio é referida em 2000 por Pedro Lapa, então diretor do MNAC-MC, por altura da exposição pública da coleção de arte. Na propriedade doada seria então criada a Casa-Museu Manuel Mendes (tendo sido publicado em Decreto-Lei n.º355/77, de 31 de agosto), onde se exporia e depositaria o espólio, porém esta instituição nunca abriu ao público. Assim, o espólio foi integrado no MNAC-MC em 1997 (por afetação permanente), que ainda hoje assume a gestão do mesmo (PINHO, 2014: 105-106). Esta incorporação não prevista no MNAC-MC (uma vez que se esperava albergar o espólio artístico no imóvel doado), causou alguns constrangimentos sobretudo logísticos, uma vez que as obras tiveram de ser integradas nas reservas. Além da dimensão reduzida do local onde as reservas estão situadas (reduzida quando em comparação com o tamanho do acervo), esta ausência de espaço é também sentida quer a nível expositivo, com a impossibilidade de apresentar as suas coleções de forma contínua (inexistência de coleção permanente), como a nível pedagógico, não havendo locais para o desenvolvimento de outras atividades relacionadas com o museu. A incorporação do espólio VS vem então agravar problemas já existentes. Estes obstáculos ditam também que, não só se torna cada vez mais difícil garantir o bom acondicionamento, nas reservas, de todo o acervo, como as obras incorporadas podem demorar vários anos a ser expostas ao público, dependendo dos programas expositivos definidos.

Poderá ser utópico pensar que há uma solução perfeita para estes problemas. Sem muita possibilidade de expansão do seu espaço num futuro próximo, e com um acervo riquíssimo e variado, são poucas as soluções à disposição do MNAC-MC para explorar em pleno as valências do mesmo.

A transformação da vivenda de Colares numa casa-museu ou núcleo museológico era uma solução possível, ainda que imperfeita, para acolher o espólio de pintura de Veloso Salgado. Inicialmente, no decorrer do estágio, pensava-se também nesta, de forma informal, como uma alternativa para o restante espólio artístico incorporado, que desta forma poderia ser utilizado para criar um contexto histórico-temporal na propriedade em questão<sup>37</sup>, cuja dimensão assim o permitiria. Vários fatores contribuíram, no entanto, para que esta proposta fosse considerada irrealista. *A priori*, a viabilidade económico-financeira de um projeto para criação de uma casa-museu dedicada somente a Veloso Salgado. Por um lado, a propriedade de Colares teria de ser adquirida pelo Ministério da Cultura ou outra instituição pública ou privada com quem o MNAC-MC viesse a estabelecer um protocolo de cooperação para empréstimo/depósito das obras. Teria ainda de haver um investimento substancial num extenso projeto de reabilitação do edifício e conseqüente adaptação do mesmo a espaço museológico<sup>38</sup>. Tal processo seria não só dispendioso como moroso, implicando um projeto bem delineado por uma equipa multidisciplinar para que se respeitasse a traça do edifício, fazendo as necessárias adaptações para que estivesse preparado para acolher um núcleo de obras. Além destas questões de foro financeiro e logístico, a 15 de fevereiro de 2019 foi assinado entre Paula Araújo da Silva, então no cargo de diretora-geral do Património Cultural, e José Veiga Maltez, Presidente da Câmara Municipal da

---

<sup>37</sup> Ainda que se possa questionar a legitimidade de descontextualizar estes objetos do seu local de origem (onde não poderiam permanecer) para os colocar ao serviço de uma nova disposição num espaço no qual não pertencem, é de notar que o MNAC apresentava limitações para o acolhimento dos mesmos nas suas reservas, além do facto de tais bens não se enquadrarem por completo com o perfil museológico do MNAC, dedicado essencialmente a obras de pintura, desenho, fotografia e escultura. Caso tivesse sido avançado qualquer projeto de cariz semelhante ao mencionado, este teria o propósito de garantir a salvaguarda destes bens e inevitavelmente enfrentaria e daria resposta às questões levantadas pela recriação dos ambientes da casa da Rua da Quintinha e a sua adaptação aos espaços em Colares, bem como os próprios aspetos conservativos de uma mudança desse aspeto.

<sup>38</sup> Maria da Conceição Veloso Salgado pretendia que o dinheiro da venda da propriedade de Colares fosse utilizado para ajudar na preservação do espólio artístico.

Golegã (Santarém), um protocolo de colaboração<sup>39</sup> para depósito de alguns dos bens do espólio Veloso Salgado (mobiliário, escultura, entre outros) no Palácio do Pelourinho (propriedade da Câmara Municipal da Golegã), por forma a recriar os “ambientes oitocentistas da casa de Ferreira Chaves e Veloso Salgado”. Este polo funcionará em articulação com a Casa-Estúdio Carlos Relvas, localizada também na Golegã, onde está em tratamento, e poderá vir a ser exposto, o núcleo de fotografia do espólio. A colaboração entre estas entidades teve como base a ligação profissional e de amizade entre Ferreira Chaves (sogro de Veloso Salgado) e Carlos Relvas. O depósito dos bens terá a duração de dez anos, podendo ser renovável, com a realização de vistorias técnicas, estando a Câmara Municipal da Golegã obrigada a assegurar a segurança e conservação das peças em todos os locais onde as mesmas poderão ser colocadas (LUSA,2019).

A existência deste protocolo torna inviável a utilização de todo o espólio para um núcleo museológico em Colares, embora seja importante referir que a propriedade tem, por si só, valores que podem justificar a sua preservação. Antes de ser propriedade de Veloso Salgado, a casa de Colares foi um hotel de charme, primeira unidade hoteleira da vila, o Éden Hotel. Erguido a partir de 1887 pelo industrial José Inácio da Costa, este arrendou-o a Manuel Iglésias, profissional do ramo em Lisboa, que o tornou num alojamento aprazível e que atraía grandes personalidades como o compositor Alfredo Keil, o casal de atores e encenadores Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, bem como o pianista José Viana da Mota, cujos saraus de piano no hotel eram bem conhecidos, o político e historiador Fidelino de Figueiredo, a marquesa de Vale Flôr ou os condes de Sabugosa e de Valença, entre outros (CMS, 2014; CAETANO, 2000). Os módulos através dos quais essa preservação se materializaria são variados. Poderia passar por uma aquisição da propriedade por parte da Câmara Municipal de Sintra para instalação de um serviço ou órgão público, associado ou não à cultura, ou a criação de um museu ou polo museológico, por iniciativa pública ou privada, podendo não estar diretamente associado a Veloso Salgado. A sua localização em Colares e particularmente no concelho de Sintra, um lugar culturalmente rico e com inúmeros roteiros temáticos<sup>40</sup>, faria com que, tratando-se de um museu, o mesmo estivesse

---

<sup>39</sup> Ao abrigo do Plano de Valorização do Interior criado pelo XXI Governo.

<sup>40</sup> Incluindo um roteiro do centro histórico da vila de Colares, no qual incluem precisamente este edifício como tendo relevância para a história da localidade.

integrado num contexto cultural regional e nacional de grande relevo. Uma casa-museu dedicada ao pintor Veloso Salgado, ou até aos pintores Veloso Salgado e Ferreira Chaves, seria uma opção lógica (apesar de pouco exequível), dada a óbvia relação do primeiro com a propriedade. Permitiria também a exposição permanente do espólio de pintura, que de outra forma, permanecendo no MNAC-MC, não será exposto com regularidade e contribuirá para a sobrelotação das reservas. A aquisição e transformação da propriedade numa casa-museu poderia ter inclusive apoio mecenático, quer de instituições, quer de privados, e sobretudo do público geral, utilizando por exemplo métodos como o *crowdfunding*, já explorados por outras entidades museológicas nacionais como o MNAA.

Perante os entraves existentes às opções mencionadas, uma exposição dedicada a Veloso Salgado, como a que foi realizada no MNAC-MC no ano 2000, é talvez a hipótese mais plausível e fácil de executar, permitindo expor ao público obras inéditas bem como estudos e até estabelecer relações entre estes, complementando com outros objetos do espólio (correspondência entre Veloso Salgado e o retratado de uma obra; fotografias, desenhos; entre outros). A mesma poderia ser efetuada em colaboração com outras entidades, inclusive a Câmara Municipal da Golegã, enquanto instituição depositária de parte do espólio artístico.

Em suma, esta reflexão tem como intuito abordar de forma superficial as potencialidades do espólio (não só o núcleo de pintura, alvo deste estudo, como todos os outros), e discutir o possível futuro de um conjunto desta extensão, sendo do maior interesse que seja exposto e disponibilizado para o público e investigadores, para que possa ser conhecido e melhor estudado.


## PARTE II | Outros trabalhos desenvolvidos – MNAC-MC





### 1. Intervenções de conservação e restauro realizadas no MNAC-MC




Intercalado com o estudo e intervenção do espólio Veloso Salgado, de modo a permitir uma continuação da componente prática (por vezes interrompida por questões logísticas e burocráticas já referidas), foi feita uma visita às reservas do MNAC-MC de forma a identificar algumas peças a ser incluídas na exposição “*Arte Portuguesa: Razões e Emoções*” (20.04.18 – 29.09.19), ou que apresentassem alguma alteração ou dano que tornassem necessária a intervenção. Foram também realizadas intervenções em algumas obras do espólio Veloso Salgado que, por terem sido pensadas para figurar na exposição, foram transportadas e intervencionadas no MNAC-MC, e não *in situ*. Estas peças foram já incluídas na primeira parte do presente relatório, para que os resultados do seu estudo e intervenção pudessem ser apresentados junto do restante espólio. Intervencionou-se ainda uma obra que se encontrava em empréstimo ao Supremo Tribunal de Justiça e que, por motivo de obras de requalificação do edifício, localizado na Praça do Comércio, em Lisboa, foi transportada para as instalações do MNAC-MC.

Apresenta-se na **Tabela 4**, uma breve identificação das obras, e apresentam-se no *Anexo G | Obras intervencionada MNAC-MC – Obras intervencionadas: identificação e registo de intervenção individual*, o levantamento do estado de conservação, e os registos da intervenção e fotográficos

**Tabela 4** | Identificação das obras intervencionadas no MNAC-MC.

Identificação da Obra	Registo Fotográfico
<p><u>Denominação:</u> A Tempestade  <u>Outra denominação:</u> -  <u>Proprietário:</u> MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u> 501  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 82 x 65 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> António José Patrício  <u>Data de execução:</u> 1858  <u>Inscrições:</u> Ass.e dat. nos cantos inferiores direito e esquerdo (“Patrício pint 1858”). Carimbo do MNAC-MC e n.º de inv. no reverso (Museu M.N.A.C. 501).</p>	

<p><u>Denominação:</u> Caminhos de Terra  <u>Outra denominação:</u>  <u>Proprietário:</u> MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u> 1725  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 50 x 66 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Pedro Figueiredo  <u>Data de execução:</u>  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito: <i>P. Figueiredo</i>. Não datado. Carimbo de inventário no verso: <i>Museu N.A.C. 1725</i>.</p>	
<p><u>Denominação:</u> O Cego Rabequista  <u>Outra denominação:</u>  <u>Proprietário:</u> MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u>  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 1,85 x 1,35 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Rodrigues  <u>Data de execução:</u> 1855  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito (“Rodrigues <i>fecit</i>(?)”) e datado (1855).</p>	
<p><u>Denominação:</u> Paisagem  <u>Outra denominação:</u>  <u>Proprietário:</u> MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u> 1148  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 18 x 31 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Silva Porto  <u>Data de execução:</u> Desconhecida</p>	
<p><u>Denominação:</u> Paisagem tropical – S. Tomé  <u>Outra denominação:</u>  <u>Proprietário:</u> MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u> 731  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 1,85 x 1,35 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Jorge Barradas  <u>Data de execução:</u> 1931  <u>Inscrições:</u> Assinatura e data no canto inferior direito (“Jorge Barradas”). No reverso apresenta a seguinte inscrição: “PAISAGEM TROPICAL / S. TOMÉ A.O.P. / JORGE BARRADAS / PINTOU / ANO 1931).</p>	

<p><u>Denominação:</u> Recanto de aldeia, Póvoa de Varzim</p> <p><u>Outra denominação:</u></p> <p><u>Proprietário:</u> MNAC-MC</p> <p><u>N.º de inventário:</u> 1549</p> <p><u>Tipo de Suporte:</u> Madeira</p> <p><u>Técnica:</u> Óleo</p> <p><u>Formato:</u> Retangular</p> <p><u>Dimensões (em centímetros):</u> 23 x 37 cm</p> <p><u>Autoria/ Atribuição:</u> João Marques de Oliveira</p> <p><u>Data de execução:</u> ?</p> <p><u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito (“Marques d’Oliveira”). Carimbo do museu e n.º de inventário, no reverso do suporte (MNAC-MC 1549).</p>	
<p><u>Denominação:</u> Retrato de Senhora Vestida de Branco</p> <p><u>Outra denominação:</u> Retrato de Julieta Hirscht</p> <p><u>Proprietário:</u> MNAC-MC</p> <p><u>N.º de inventário:</u> 1477</p> <p><u>Tipo de Suporte:</u> Tela</p> <p><u>Técnica:</u> Óleo</p> <p><u>Formato:</u> Retangular</p> <p><u>Dimensões (em centímetros):</u> 77 x 54,5 cm</p> <p><u>Autoria/ Atribuição:</u> José Veloso Salgado</p> <p><u>Data de execução:</u> 1887</p> <p><u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior esquerdo (“Salgado”) e</p>	
<p><u>Denominação:</u> Retrato do pai do autor</p> <p><u>Outra denominação:</u></p> <p><u>Proprietário:</u> MNAC-MC</p> <p><u>N.º de inventário:</u> 571</p> <p><u>Tipo de Suporte:</u> Tela</p> <p><u>Técnica:</u> Óleo</p> <p><u>Formato:</u> Retangular</p> <p><u>Dimensões (em centímetros):</u>?</p> <p><u>Autoria/ Atribuição:</u> Constantino Fernandes</p> <p><u>Data de execução:</u> 1909</p> <p><u>Inscrições:</u> Assinatura no canto superior direito (“Constantino Fernandes”) e datado (1909).</p>	
<p><u>Denominação:</u> Venda da Hortaliça</p> <p><u>Outra denominação:</u></p> <p><u>Proprietário:</u> MNAC-MC</p> <p><u>N.º de inventário:</u> 536 (?)</p> <p><u>Tipo de Suporte:</u> Madeira</p> <p><u>Técnica:</u> Óleo</p> <p><u>Formato:</u> Retangular</p> <p><u>Dimensões (em centímetros):</u> 35,5 x 30 cm</p> <p><u>Autoria/ Atribuição:</u> Joaquim António Marques</p> <p><u>Data de execução:</u></p> <p><u>Inscrições:</u> No reverso: carimbo do museu (MUSEU N.A.C. 536), etiqueta do fabricante (Winsor &amp; Newton) e um número gravado (592).</p>	

Página intencionalmente deixada em branco

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste estágio proporcionou uma oportunidade única de estudar e intervir em peças desconhecidas do público geral, incluídas num espólio riquíssimo de um dos grandes pintores portugueses da transição entre o século XIX e o século XX. Foi ainda possível trabalhar em colaboração com técnicos de importantes instituições nacionais, como são o LJF e o MNAC-MC. A multiplicidade do espólio foi desde o momento inicial um atrativo neste projeto, pelo potencial que apresentava para o estudo das técnicas e materiais da pintura de Veloso Salgado, e por todas as possibilidades que apresentava a nível de intervenções (diferentes suportes, diversos artistas e diferentes exigências a nível de intervenção).

Numa fase inicial do planeamento do presente estágio, um dos aspetos considerado de maior interesse era a possibilidade de aplicar, a um enorme número de obras de proveniência conhecida, diversos métodos de exame e análise, sempre que possível não-invasivos, para a obtenção de uma maior compreensão sobre as características técnicas e materiais da obra de Veloso Salgado. A ideia de um estudo completo e abrangente era aliciante, na medida em que funcionaria talvez como um ponto axial na análise de futuras obras, ainda que permanentemente passível de ser enriquecido. Contudo, a burocracia envolvida num processo de legado de um espólio desta dimensão, a um órgão público como o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, é inevitavelmente morosa e complexa, tendo levantado problemas inicialmente não contabilizados. O principal obstáculo encontrado foi a impossibilidade de retirar as várias obras das propriedades do artista até praticamente ao final do estágio, tendo somente algumas sido retiradas para estarem presentes na exposição “*Arte Portuguesa: Razões e Emoções*” (20.04.18 – 29.09.19), exposta no MNAC-MC entre 20 de abril de 2018 a 29 de setembro de 2019.

A imobilidade do espólio levou a uma necessidade de trabalhar nas peças *in situ*, em condições que não eram ideais, mas que foram adaptadas o máximo possível para que o estágio, na sua vertente prática, não fosse comprometido. Ainda assim, por só ter sido possível intervir em uma pequena porção de todo o espólio, sentiu-se necessidade de reformular o plano original e complementar este aspeto, e a falta de métodos de exame e análise, com uma abordagem mais abrangente de todos os aspetos do espólio. É de notar ainda que as condicionantes de acesso ao espaço do núcleo de Lisboa levaram a que o processo de tomada de decisões acerca das peças a

intervencionar fosse realizado de forma faseada. Apesar de uma sinalização prévia das intervenções a realizar, essa informação foi sendo cruzada com o estabelecimento de quais intervenções eram de carácter urgente, mas também quais eram exequíveis no espaço disponível e com os materiais presentes no mesmo, sendo necessária flexibilidade para alterar os planos conforme surgisse algum imprevisto ou entrave à realização de qualquer intervenção. Foi também necessário algum espírito de inovação para arranjar soluções para a realização de determinados procedimentos, tendo em conta as falências do local enquanto espaço de trabalho, pese embora a preparação levada a cabo para que possuísse as condições necessárias para realizar intervenções de menor dimensão. Inicialmente, pensava-se que o transporte das peças do NLX se realizaria ainda durante o decorrer do estágio, algo que não aconteceu. No caso do núcleo de Colares, a impossibilidade da realização de visitas mais regulares à propriedade, levou a que não fosse possível fazer um estudo mais detalhado acerca das obras do local, pelo que as referências às mesmas são sobretudo gerais, sem grande aprofundamento. Não obstante, considera-se que os obstáculos e imprevistos encontrados providenciaram uma experiência enriquecedora e de crescimento, profissional e pessoal, pela necessidade de improvisação e rápida adaptação a situações longe de ideais, completamente diferentes da experiência do meio laboratorial encontrada em contexto académico, e que refletem a realidade de muitos conservadores-restauradores, de tantas áreas de especialização. É ainda importante reforçar que as condicionantes mencionadas em nada são responsabilidade de quaisquer intervenientes no processo, sendo puramente de ordem burocrático-legal e logística, tendo somente a agradecer o trabalho e a disponibilidade de todos, que permitiram a realização do estágio curricular e, conseqüentemente, a elaboração do presente relatório.

Por não terem sido cumpridos os objetivos de utilizar este relatório de estágio como ponto de partida para uma caracterização material e técnica detalhada do espólio de Veloso Salgado, o que seria com certeza uma tarefa hercúlea, existiu dificuldade em encontrar a melhor linha orientadora para o mesmo. A existência de 201 obras impossibilitava a análise individual de cada uma, e mesmo considerando apenas as 50 do núcleo de Lisboa, continuava a não ser viável que se abordassem todas neste trabalho. A solução encontrada foi partir do geral para o particular, apresentando sempre o espólio como uma unidade em si mesmo; um todo com 201 partes que, apesar da sua apresentação inicial, são permanentemente divididas em grupos (NLX e NCO) e subgrupos (suportes lenhosos, cartonados e têxteis), abordados de uma forma o mais

abrangente possível. Só em casos específicos se entra em pormenor e são trazidas à luz para serem analisadas, o que acontece sobretudo com as 16 obras do espólio que foram intervencionadas. Este método de trabalho é bastante diferente daquilo a que somos expostos no nosso percurso académico, onde é comum olharmos para uma peça e dela retirarmos a maior informação possível, trabalhando-a de forma sistemática e pré-estipulada. Por sua vez, um estágio com as características como as que aqui exponho, revela-se uma tarefa não necessariamente difícil, mas sobretudo trabalhosa; é comum pensar que não se está a obter toda a informação necessária por que não podemos ir ao pormenor em todas as ocasiões. Apesar de tudo, considera-se que tendo em conta as limitações, foi possível elaborar um trabalho que poderá de igual forma proporcionar uma visão de conjunto deste espólio, e servir de ponto de partida para posteriores desenvolvimentos.

Perante a consciência das lacunas que possam existir no presente trabalho por conta dos constrangimentos referidos, a reflexão efetuada no capítulo 3.5. *Proposta geral de investigação, conservação e musealização* dá voz às dúvidas e hipóteses levantadas no decorrer do estágio e pretende expor alternativas, de uma forma geral, para o futuro do espólio. Trata-se de uma análise informal uma vez que é um capítulo com potencial para ser profundamente desenvolvido em qualquer uma das vertentes mencionadas. Após a frustração de alguns objetivos iniciais (na definição do objeto de estudo para o estágio curricular) de caracterização técnica e material do espólio, como supramencionado, era do nosso interesse suscitar o interesse para que tal investigação possa ser realizada no âmbito de um projeto futuro, interdisciplinar, que traga à luz este pintor desconhecido de muitos. A incorporação deste espólio e sua devida fruição e exposição será uma tarefa laboriosa para o MNAC-MC, pela dimensão, e diversidade do próprio espólio, ainda que o museu tenha vindo a contornar esses obstáculos através do trabalho com outras instituições. Embora fosse interessante que se pudesse preservar e expor o espólio numa localização em que fosse contextualizado com objetos e ambientes da época, será igualmente interessante ver as obras inseridas num contexto museológico, onde fixam, por si só, a atenção do visitante, e onde os aspetos técnicos que tal local encerra (iluminação, posicionamento das obras nos espaços e entre si, entre outros) poderão realçar as suas características, bem como permitir interrelacionar obras dentro do espólio e deste com outras obras das reservas do museu. As equipas do MNAC-MC estão preparadas para lidar com as condicionantes da instituição, dando o

seu melhor para as ultrapassar, de forma a nunca prejudicar a sua coleção e poder expor para o público as suas obras.

A oportunidade de complementar a componente prática do meu estágio com as intervenções realizadas em obras das reservas do MNAC-MC, em preparação para a exposição acima referida, permitiu também um contacto com uma realidade do contexto museológico nacional, desconhecida até então pela autora, e a possibilidade de experienciar parte do que envolve a preparação de uma exposição com a dimensão de *Razões e Emoções*.

Ressalva-se ainda que todas as informações consideradas pertinentes ou interessantes, mas sem essencial relevância para estarem presentes no corpo do trabalho, são apresentadas nos apêndices e anexos que se seguem.

No âmbito deste relatório de estágio foi apresentada a 27 de setembro de 2018 a comunicação *Veloso Salgado: o Espólio doado ao Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado: Passado, Presente e Futuro*, no II Colóquio de Investigações em Conservação e Restauro, organizado pela FBAUL.

## APÊNDICES

### Apêndice 1 | Técnicas e materiais utilizados pelos artistas nacionais e estrangeiros nos séculos XIX e XX

#### Suportes

##### Suportes lenhosos

Os suportes lenhosos têm uma longa história de uso como suporte de pintura ao longo dos séculos. Ainda que o seu uso tenha diminuído em detrimento do uso da tela (considerado um material superior e usualmente mais barato), particularmente a partir de meados do séc. XVI (MORAIS, 2016: 85), os suportes de madeira continuaram a ser utilizados nos finais do século XIX e finais de século XX (FERRAZ, 2017a). O seu uso para estudos deve muito ao desenvolvimento, em finais do séc. XIX, dos tubos de tinta colapsáveis (CRUZ, 2009: 94), que permitiram à pintura não estar limitada ao *atelier* e podendo ser executada *en plein air*. Assim, a madeira, material mais resistente e robusto para o transporte, toma primazia em relação à tela para a criação de estudos rápidos ou estudos de cor registados ao estilo da pintura ar-livrista.

As referências a suportes lenhosos nos manuais de pintura portugueses são reduzidas, apesar de Manuel de Macedo referir de forma breve que a pintura poderia ser executada em madeira de espécies como o carvalho, nogueira ou mogno (MACEDO, 1898). Por sua vez, vários autores franceses debruçam-se sobre o tema, incluindo até detalhes sobre como preparar os painéis bem como alertam para a alteração futura destes materiais, como empenamentos, pelo que indicavam muitas vezes o uso deste suporte para pinturas de dimensões reduzidas (diminuindo a tendência para deformação). Mencionavam ainda a utilização de painéis de carvalho, choupo ou mogno, mas também nogueira, pinho ou cedro. Certas espécies de madeira mais escuras eram utilizadas sobretudo para painéis com camada de preparação, enquanto madeiras mais claras constituíam normalmente os painéis sem camada de preparação (FERRAZ, 2017a: 135).

No caso português, é possível constatar que os artistas nacionais, entre os quais Columbano, Marques de Oliveira e José Malhoa, tinham acesso aos suportes lenhosos que eram distribuídos por fornecedores estrangeiros, como o caso da casa francesa

*Maison Merlin - Paul Denis Succ.*, cujos carimbos estão normalmente presentes no reverso dos painéis (FERRAZ, 2017a: 136). Além do carimbo do fornecedor, podem apresentar um carimbo com um número que corresponde muitas vezes a um conjunto de dimensões padrão para um determinado tipo de painel (FERRAZ, 2017b: 92). Segundo Ângela Ferraz (FERRAZ, 2017a: 140-141), o uso de suportes em madeira por pintores como Tomás da Anunciação ou Cristino da Silva era algo significativo, mas a sua utilização foi sem dúvida impulsionada por artistas como Silva Porto ou Marques de Oliveira. O suporte de madeira era preferido para a pintura de paisagem visto que era mais resistente do que a tela, permitindo uma maior experimentação de técnicas como a raspagem, e era comum os artistas incorporarem a cor da madeira na própria composição pictórica, pintando diretamente no suporte sem aplicação de camada de preparação (FERRAZ, 2017a: 142). É possível encontrar painéis deste fornecedor entre o espólio Veloso Salgado.

### **Suportes cartonados**

Os suportes cartonados eram usados sobretudo por serem económicos, finos e flexíveis, ideais para estudos rápidos e *en plein air*. Muitos destes cartões eram especificamente encaixados em caixas de desenho onde os pintores podiam transportar ainda os seus tubos de tinta e pincéis (WADUM & STREETON, 2012: 114). Como referimos na caracterização técnica e material do espólio, mais precisamente no capítulo 3.2.1. *Suportes*, pode-se fazer uma distinção entre *mill board*, *academy board* e *canvas board*.

O termo *mill board* é genérico para qualquer papelão/cartão forte, de alta compressão (*hard-pressed*), e flexível feito a partir de corda, fio ou outras fibras baratas, sem recorrer a adesivos e não estratificado. Estima-se que tenham sido desenvolvidos no final do século XVIII. É destes cartões que derivam os *academy boards*, que são, no fundo, *mill boards* aos quais foi dada uma superfície preparada para a pintura, sobretudo a óleo, que podia ser branca ou colorida (WADUM & STREETON, 2012: 113-114; FERRAZ, 2017a: 152), ainda que outros autores defendam que teriam menos preparação e uma textura menos fina que os *mill boards* (FERRAZ, 2017a:139). Os *academy boards* eram sobretudo compostos por cartão de polpa, produzida a partir de

fibras de baixo custo como madeira, palha, resíduos de serração<sup>41</sup>. O uso destes materiais originava cartões que não eram quimicamente estáveis e a sua produção, por sobreposição e estratificação de várias folhas, causava também fragilidades estruturais (WADUM & STREETON, 2012: 114; BOWER, 2002: 16). Os cartões eram também cobertos com uma camada de encolagem ou de preparação, geralmente cinzenta clara ou branca, numa mistura que poderia conter cré, óleo ou cola e pigmentos à base de chumbo (GETTENS & STOUT, 2011: 221; BANOU; *et al*, 2010). Esta camada não só permitia preparar uma superfície mais regular para a pintura, como controlar a absorção da tinta por parte do cartão e ainda aumentar a sua resistência, uma vez que a sua espessura é fina. Por vezes era recriada uma textura mais grosseira pela deposição e remoção de uma folha de papel repetidamente enquanto a preparação ainda estava húmida (GETTENS & STOUT, 2011: 221).

Os cartões estavam disponíveis para os artistas inicialmente em tamanhos pequenos e não havia muita variedade na espessura. Foi a partir do século XIX que fornecedores europeus como a Winsor & Newton passaram a disponibilizar nos seus catálogos tamanhos maiores, com dimensões de, aproximadamente, 61 x 49 cm e 24 x 30 cm. Os catálogos especificavam ainda que estes suportes se destinavam a estudos e podiam ser cortados a pedido do cliente (KATLAN, 2012: 113-114). Por vezes apresentam no reverso o carimbo do fornecedor/retalhista, ou até uma numeração que por vezes corresponde à dimensão (os fornecedores tinham medidas pré-definidas) ou à orientação do suporte (retrato ou paisagem) (FERRAZ, 2017a; FERRAZ, 2017b).

Por sua vez, os *canvas boards* foram surgindo de forma significativa no mercado inglês por volta de 1880, vindo a substituir gradualmente os *academy boards*, uma vez que eram anunciados como sendo superiores aos anteriores. Este suporte permitia executar uma pintura sobre a trama de tela num suporte rígido, mas leve, sendo constituído por um cartão como *mill board*, coberto por uma tela fina e preparada (WADUM & STREETON, 2012: 114). A primeira patente conhecida, de 1863, pelo americano Albert G. Collins, consistia na aplicação da tela numa placa de cartão feita com pasta de papel, para impedir que o painel empenasse ou delaminasse, problemas comuns com os *academy boards* até então. Mais tarde, em 1879, surge uma nova patente, a *Russel Canvas Board*, que consistia na fixação da tela a um cartão de pasta de

---

<sup>41</sup> O nome *mill board* terá originado do uso de excedentes provenientes das serrações, do inglês *saw mill*, para fabrico da polpa destes cartões.

papel, mas secar o mesmo sob pressão para uma melhor adesão. Esta depressa foi imitada e começou a ser produzida por fornecedores reconhecidos, como é o caso da Winsor & Newton (WADUM & STREETON, 2012:114-115). É comum os cartões *canvas boards* apresentarem no verso um carimbo ou selo do fornecedor ou retalhista.

A nível nacional, e tal como acontece com os suportes lenhosos, os suportes cartonados não eram mencionados em extensão, sendo somente mencionados de forma breve como adequados para a execução de estudos. Por sua vez, em França, certos autores recomendavam o seu uso para pintura ao ar livre, indicando ainda que deviam ser usados cartões de pequenas dimensões de boa pasta e finos, ou de maiores dimensões, desde que reforçados com fios metálicos no interior da pasta (FERRAZ, 2017a: 138). Em algumas obras de João Marques de Oliveira das últimas décadas do séc. XIX foi possível analisar que os cartões utilizados como suporte possuíam uma estrutura laminar. Também as obras de Silva Porto com suporte de cartão, do mesmo período de produção, foram analisadas e verificou-se que os suportes eram compostos sobretudo por pastas de palha, trapo e, pontualmente, com mistura de madeira resinosa, enquanto outros estudos detetaram pasta de trapo, composta essencialmente por linho e algodão (LOPES, 2012: 38; CABRAL; RIBEIRO; CRUZ, 2012).

### **Suportes têxteis**

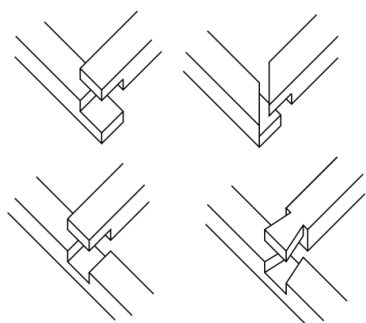
Apesar do uso de suportes têxteis remontar à Antiguidade Clássica, é a partir do século XV que a tela, associada à pintura a óleo, passa a ocupar o lugar de suporte preferido entre os artistas, processo que foi menos rápido no norte da Europa (MORAIS, 2016: 94). A partir do século XVI em Portugal, a tela foi-se destacando como suporte ideal para o artista, acompanhando o que já se passava em locais como a Flandres ou Espanha. Esta mudança de preferências no suporte escolhido deveu-se também à capacidade da tela de melhor aproveitar as técnicas do óleo, usando-as para responder às encomendas artísticas da época, grande parte das quais provinha da Igreja. A tela era também um material cuja utilização era mais prática, pelo baixo peso (quando comparado com um painel de madeira das mesmas dimensões), fácil manuseamento e transportabilidade, versatilidade de funções (ex.: bandeiras processionais), baixo preço (comparado com a madeira), rapidez de execução e facilidade de produção em várias dimensões e em grande escala (FERRAZ, 2017<sup>a</sup>: 128; MORAIS, 2016: 85-87). A criação, no início do século XIX, de teares industriais para linho levou a uma maior

produção de telas deste material e a sua difusão em diversas dimensões e formatos, à disposição dos artistas. Além deste, também o cânhamo era um tecido utilizado, por ser mais resistente e forte. A transição de cânhamo para o linho foi originada pela redução no fabrico de cânhamo e, desta forma, o que estava disponível para os artistas através dos fornecedores. No início do séc. XX, a tela de algodão também vem demonstrar ser uma alternativa disponível às telas de linho (YOUNG & KATLAN, 2012: 121,138).

A estandardização dos tamanhos de telas disponíveis aos artistas estava também consolidada no séc. XIX a nível europeu, sendo que em França havia, por volta de meados do século, três formatos (retangulares) disponíveis: figura/retrato (*figure*), paisagem (*paysage*) e marinha (*marine*), cujos tamanhos iam do 0 ao 120 e as telas eram normalmente marcadas com um *stencil* de um ‘F’, ‘P’, ou ‘M’ para o formato, juntamente com um número para indicar o tamanho (YOUNG & KATLAN, 2012: 139). O mesmo número tinha contudo diferentes dimensões conforme a categoria e apenas para o formato de retrato estavam disponíveis a totalidade dos números (0 a 120), enquanto para as paisagens e marinhas apenas eram disponibilizados tamanhos médios (5 a 30) (FERRAZ, 2017a: 132). A prática de carimbar o reverso das telas com a sua marca em *stencil* ou uma etiqueta era também comum quer entre empresas europeias quer americanas na transição do séc. XIX para o século XX. As marcas eram usadas para telas engradadas, grades, painéis ou cartões produzidos por essas empresas, e o seu estilo pode por vezes ajudar a estabelecer um período de tempo em que a obra em questão foi executada (YOUNG & KATLAN, 2012: 135-136). Os fornecedores estrangeiros disponibilizavam ainda telas de diferentes tecelagens, simples, em tela fina, semifina, fina-forte e de grão grosso (*gros grain*), com trama mais cerrada ou mais aberta (que comercializavam para *pochades* e *études* (estudos), estas últimas normalmente com fios irregulares e uma fina camada de preparação que podia ser vista pelo reverso) (YOUNG & KATLAN, 2012: 140).

As telas engradadas podiam apresentar quer grade fixa (*ordinaire*) ou extensível (*à clés*), através da introdução de palmetas. A francesa LeFranc disponibilizava ambas em 1883, apesar de as fixas ficarem cada vez mais em desuso em prol das extensíveis que permitiam ajustar a tensão da tela (FERRAZ, 2017a: 133). As grades fixas são tipicamente compostas por quatro membros (traves) unidos por juntas a meia madeira (**Figura 87**) ou de topo (**Figura 88**), e fixas com cavilhas, pregos ou por vezes adesivo, e podendo apresentar membros cruzados fixos à estrutura (travessas). Por sua vez as grades extensíveis são tradicionalmente compostas por quatro traves com juntas de

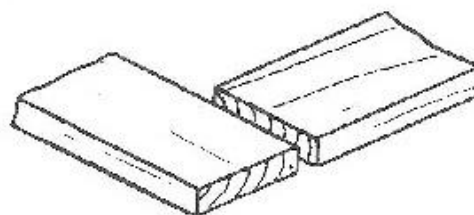
canto ajustáveis e com travessas, para fornecer maior estabilidade à estrutura (no caso das telas de maiores dimensões) quando os cantos são abertos para esticar a tela. As juntas são usualmente juntas de respiga (**Figura 89**) e furo e respiga (**Figura 90**) (YOUNG & KATLAN, 2012: 148-149).



**Figura 87** | Representação gráfica de diferentes juntas de meia madeira.

Fonte: Wikimedia. [Consult. 18 set. 2019] Disponível em WWW:

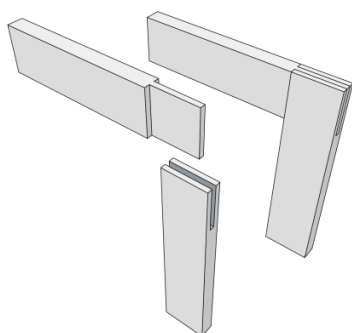
<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e1/Woodworking-joint-lap.svg/300px-Woodworking-joint-lap.svg.png>>.



**Figura 88** | Representação gráfica de junta de topo simples.

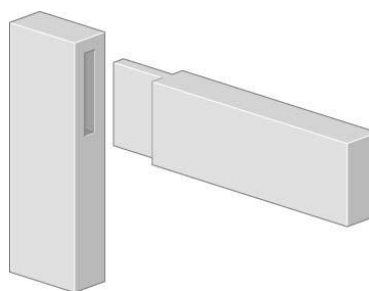
Fonte (adapt.): Blogue “Ah! Se fala em madeira” [Consult. 18 set. 2019] Disponível em WWW:

<[https://3.bp.blogspot.com/-gwduh0\\_YZfE/WEp\\_Xcb6LII/AAAAAAAAAMmM/uud5AE4dAloe4HOi6IJ2YAp-PFN4gdeuQCLcB/s640/%25C3%25A9%2Bbom%2Bsaber%2B-%2Bjunta%2Bde%2Btopo.jpg](https://3.bp.blogspot.com/-gwduh0_YZfE/WEp_Xcb6LII/AAAAAAAAAMmM/uud5AE4dAloe4HOi6IJ2YAp-PFN4gdeuQCLcB/s640/%25C3%25A9%2Bbom%2Bsaber%2B-%2Bjunta%2Bde%2Btopo.jpg)>.



**Figura 89** | Representação gráfica de junta de respiga. Fonte: Wikimedia [Consult. 18 set. 2019] Disponível em WWW:

<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/df/Joinery-CornerBridleJoint.svg/1200px-Joinery-CornerBridleJoint.svg.png>>.



**Figura 90** | Representação gráfica de junta de furo e respiga. Fonte: Blogue “Ah! Se fala em madeira” [Consult. 18 set. 2019] Disponível em WWW:

<[http://1.bp.blogspot.com/-Nr\\_FbGNVSlk/T5g8vB4FfjI/AAAAAAAAADQI/DzjIC6WO5Uw/s1600/0-7645-3977-9\\_000301.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-Nr_FbGNVSlk/T5g8vB4FfjI/AAAAAAAAADQI/DzjIC6WO5Uw/s1600/0-7645-3977-9_000301.jpg)>.

Só em finais do século XIX, cerca de 1880, os fabricantes de grades ficaram mais consciencializados para os efeitos das grades não chanfradas nas pinturas, criando

vincos na tela ao longo do tempo, mas eram já disponibilizadas grades quer com traves planas quer chanfradas, mas nem sempre de arestas boleadas (YOUNG & KATLAN, 2012: 150-151).

Em Portugal, a opinião quanto ao melhor material era dividida. Enquanto para certos autores o linho era considerado a melhor opção para a pintura a óleo, devendo ser de boa qualidade, especialmente em obras de maior importância, para outros, como Manuel de Macedo, a melhor tela seria a de cânhamo. Esta opinião era partilhada por autores franceses que mencionavam que a tela de cânhamo era mais forte e que as telas de linho e de tafetá seriam mais adequadas para obras de pequenas dimensões. Contudo, é comum a todos os autores a opinião de que as telas de algodão não eram recomendadas para a pintura a óleo. Ainda que os manuais de pintura portugueses não providenciem informações quanto à textura e gramagem das telas, algumas publicações inglesas e francesas indicam esses dados. Tendo em conta que era comum o pensionato no século XIX em países como a França, não será errado presumir que muitos pintores portugueses seriam influenciados pelas indicações fornecidas nos manuais estrangeiros e que eram ensinadas nas suas academias. Aconselhavam sobretudo à adequação da textura e espessura da tela ao trabalho que se pretendia executar. Para pinturas de pequena dimensão e com muitos pormenores, seria aconselhável uma tela mais fina; para pinturas maiores recomendam as telas mais grossas que são por consequência mais pesadas e resistentes, suportando as grandes dimensões (FERRAZ, 2017a: 129-130). Análises realizadas a algumas pinturas sobre tela do pintor Adriano de Sousa Lopes, por exemplo, comprovaram a utilização de telas de linho mas também telas em algodão (BAILÃO & CARDEIRA, 2018: 44).

No caso das academias do Porto e Lisboa, era comum, até ao final do século XIX, as telas serem preparadas e engradadas pelas mesmas, ainda que em meados do século já se adquirissem algumas telas já engradadas, a fornecedores/retalhistas portugueses. É comum encontrar telas com carimbos de fornecedores estrangeiros que eram comercializadas em Portugal, como a casa francesa Lefranc e Bourgeois ou a inglesa Winsor & Newton (FERRAZ, 2017a: 131).

## Camadas de preparação, pictórica e de proteção

### Camada de preparação

A camada de preparação é um filme ou estrato de uma pintura que está localizado entre o suporte e a camada pictórica, composto por uma carga (substância sólida inerte, como gesso, cré ou branco de chumbo) e um ligante, podendo ser caracterizada segundo o mesmo como gorda ou magra, conforme o aglutinante utilizado (oleico – ex. óleo de linhaça – ou proteico – ex. cola de coelho –, respetivamente). O seu objetivo é fornecer uma superfície mais lisa, menos absorvente e mais luminosa para a posterior aplicação da tinta. Deve aderir ao suporte e ser compatível com as restantes camadas, além de ser química e fisicamente estável perante o envelhecimento, isto é, deverá ser resistente mas suficientemente flexível para impedir que a camada pictórica seja afetada por movimentos bruscos do suporte, bem como absorver excesso de óleo e verniz provenientes da camada pictórica e protegê-la de produtos que pudessem atravessar o suporte (STOLS-WITLOX, 2012: 161; FERRAZ, 2017a: 143). Na verdade, a preparação de uma pintura pode incluir várias camadas, pelo que se chama, a estes estratos, o aparelho.

As camadas de preparação eram antecedidas pela aplicação, no suporte, de uma camada de encolagem, que permitia tapar os poros de uma superfície como a madeira ou o cartão, ou tapar os espaços entre os fios da teia e da trama de uma tela. Em alguns manuais recomendavam cola animal para a encolagem em madeira, ou pasta de farinha para a encolagem de tela (FERRAZ, 2017a: 143-144).

Nos finais do século XIX, as preparações eram sobretudo brancas ou de tons claros, permitindo uma maior profundidade e brilho das cores. O mercado de materiais para pintura expandiu e tornou-se cada vez mais industrializado, e surgiram novos suportes facilmente transportados e que permitiam ao pintor, quer fosse amador ao profissional, a saída do *atelier*, pintando também ao ar livre. Esses suportes vinham muitas vezes preparados para pintar, tornando-se a aplicação da camada de preparação, um processo que passava a ser sobretudo realizado pelos fabricantes de suportes. Contudo, estas preparações industriais, especialmente as oleicas, sofreram alterações na formulação mais ‘tradicional’. Isto deveu-se a preocupações de segurança, uma vez que o branco de chumbo ( $2\text{PbCO}_3$ ,  $\text{Pb}(\text{OH})_2$ ), um carbonato básico de chumbo, é um pigmento altamente tóxico, mas também devido à reação química entre este, presente nas preparações, com poluentes atmosféricos como o enxofre, originando sulfato de

chumbo. A alternativa passou pela utilização de branco de zinco que, pelo seu baixo poder de cobertura, era aplicado sobre uma camada de branco de chumbo ou inclusivamente misturado com este. Assim, grande parte das telas pré-preparadas que eram comercializadas na altura tinha preparações de coloração branca (STOLS-WITLOX, 2012: 177-178). Contudo as camadas de preparação industriais eram por vezes alvo de críticas por parte dos artistas; a sua qualidade nem sempre era boa, dado que nem sempre os fabricantes permitiam a correta polimerização e oxidação do ligante da preparação. A adição de secativos, plasticizantes e outros aditivos alteravam o aspeto das camadas pictóricas, bem como tornavam a preparação pulverulenta e quebradiça, ou atrasavam a secagem da mesma. Estes problemas levavam muitos artistas a preparar as suas telas (STOLS-WITLOX, 2012: 178-179).

Os autores portugueses defendiam o uso de camadas de preparação com tons brancos (como Manuel de Macedo, que referia até o branco de zinco) ou neutros, por vezes adicionando restos de tintas das paletas e pincéis. As preparações brancas teriam a vantagem de não escurecer as camadas pictóricas como acontecia com as mais escuras. O óleo aconselhado nas preparações gordas era usualmente o de linhaça, e estas deveriam ser utilizadas sobretudo em telas mais grossas, uma vez que poderia provocar escurecimento e alterações cromáticas da camada pictórica, sendo a cola uma alternativa, ou inclusive a utilização de ambas as alternativas, como sugere Manuel de Macedo (FERRAZ, 2017a:147-148). A nível de textura eram preferidas camadas de preparação lisas, mas no final do século XIX era comum serem menos regulares, uma vez que permitiam uma melhor exploração dos volumes e dos modelados da composição pictórica. Na ABAL (Academia de Belas-Artes de Lisboa) existia, durante o século XIX, um funcionário cuja função era a de engradar e preparar as telas, enquanto na APBA (Academia Portuense de Belas-Artes), o registo destes trabalhos é episódico, sendo possível que estes procedimentos também fossem lecionados aos alunos das respetivas academias. Contudo há também registos da aquisição de telas aparelhadas (FERRAZ, 2017a: 150-151).

### **Camada pictórica**

O século XIX foi prolífico no aparecimento de novos pigmentos sintéticos, e outros materiais artísticos, como os tubos de tinta colapsáveis, sendo que já estavam disponíveis aos artistas todos os pigmentos inorgânicos modernos. Com a entrada no

século XX, surgiram pigmentos sintéticos que vieram transformar as paletas dos pintores, alguns baseados em novos elementos químicos descobertos recentemente (CRUZ, 2009). De um ponto de vista comercial, as tintas a óleo existiam algumas marcas mais conhecidas como a Winsor&Newton ®, Le Franc & Bourgeois ® e a marca nacional Belas Artes, disponíveis aos artistas portugueses (CRUZ, 2005: 5-19). Os pigmentos surgidos nesta época foram substituindo outros tradicionais, por vantagens em relação a estes no que concerne a toxicidade, custo, estabilidade e aspeto da cor (CRUZ, 2009).

### **Camada de proteção**

No que diz respeito às camadas de proteção, há pouca informação em manuais acerca da pintura a óleo escritos em português, sobre como seria a sua aplicação e de que maneira, no século XIX. Sabe-se que era usualmente aplicado um verniz final depois de terminada a pintura, com fins estéticos e de proteção. Os vernizes considerados por diversos autores, portugueses e estrangeiros, como sendo indicados para pintura podiam ser de óleo ou, sobretudo, os de essência. Ambos tinham em comum o facto de serem produzidos à base de resinas. Algumas das mais usadas para preparação dos vernizes eram a mástique, copal ou a resina elemi, o âmbar e a laca. Devido a uma indústria não desenvolvida em Portugal, os vernizes eram normalmente importados e estavam disponíveis aos artistas, sem que estes tivessem de os preparar (FERRAZ, 2017: 188-191).

Os vernizes de óleo ou mistos eram compostos por uma resina natural, geralmente a copal, que dava maior brilho e transparência às cores, com um óleo secativo (sobretudo o de linhaça), podendo ser acrescentadas essências (como essência de terebentina) para ajustar a viscosidade. Era, no entanto, conhecida a sua tendência para amarelecer, e a sua por vezes difícil remoção. Por sua vez, os vernizes de essência eram compostos por uma resina, a mais indicada sendo a mástique, dissolvida num solvente volátil. A sua preferência em relação aos vernizes a óleo prende-se no facto de possuir brilho suficiente, sem escurecer a pintura, fácil de remover e flexível o suficiente para acompanhar os movimentos do suporte (FERRAZ, 2017: 192- 197).

## Apêndice 2 | Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado

Fundado por decreto da República a 26 de maio de 1911, o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado teve origem na divisão do antigo MNBA (Museu Nacional de Belas-Artes) entre duas estruturas: o MNAA (Museu Nacional de Arte Antiga), que se manteve instalado no Palácio das Janelas Verdes e que contava com as obras realizadas até 1850, e o MNAC-MC, cujo espólio foi constituído por todas as obras posteriores a esta data e instalado no Convento de São Francisco, no Chiado, Lisboa (LAPA, 2010: XVII). Antes de o Convento ter sido utilizado para a instalação do museu, já havia servido como local para armazenamento das obras de diversos conventos do país, após a extinção das ordens religiosas em 1834. Nos anos seguintes, essas obras foram sendo expostas pelo antigo convento, impulsionados pela rainha D. Maria II e D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, em exposições públicas com ligações à ABAL (instituída em 1836), razão pela qual era conhecida como Galeria Nacional da Academia (LAPA, 2010: XVII-XVIII). Contudo as condições do Convento de São Francisco revelavam-se prejudiciais às obras, razão pela qual se deu a transferência da coleção da Academia para o Palácio das Janelas Verdes, em 1884, Museu Nacional de Belas-Artes. A dimensão do acervo levantou questões quanto à ampliação do MNBA, que foram resolvidas após 1911. O regresso do núcleo de pintura contemporânea ao Convento de São Francisco era inicialmente temporário, enquanto não fosse adquirido um palácio apropriado para a instalação do MNAC-MC, mas tal não chegou a acontecer (LAPA, 2010: XXIII). Com a instauração da República, o MNAC-MC, bem como a Academia e a Escola de Belas-Artes, eram dependentes do Conselho de Arte e Arqueologia, tendo inclusive os seus primeiros diretores escolhidos entre os professores de Belas-Artes (LAPA, 2010: XVII). O seu acervo inicial consistia, desde 1840, em obras doadas pelos académicos da Escola de Belas-Artes, obras aprovadas nos concursos para os lugares de docentes na Escola de Belas-Artes e de estudantes pensionistas do legado Valmor que estagiavam no estrangeiro, desde 1898 (LAPA, 2010: XXIV) bem como obras da coleção da Academia, muitas das quais adquiridas ainda no final do século XIX por D. Fernando e inclusive a coleção por este deixada no Palácio das Necessidades, integrada no museu em 1913 (LAPA, 2010: XXII).

O primeiro diretor do MNAC-MC foi o pintor Carlos Reis, cuja nomeação denotou algum conservadorismo e menor abertura aos jovens artistas então radicados

em Paris. Esta posição conservadora, e mais fechada à geração modernista, foi ainda continuada pelo seu sucessor, em 1914, Columbano Bordalo Pinheiro. Somente com a direção do pintor Adriano de Sousa Lopes o museu abriu as portas às obras modernistas, quer portuguesas quer estrangeiras. Após remodelação da estrutura e interiores, em 1945, o museu, sob a direção do escultor e historiador Diogo de Macedo, passa a abrir diariamente, com um programa ainda descontextualizado e desatualizado face às tendências modernistas da época e ao que acontecia noutros museus à escala europeia (MNAC-MC, s/d). Entre 1959 e 1970, com a nomeação, por parte do regime político, do pintor Eduardo Malta, as opções modernistas não foram sequer consideradas para a apresentação da coleção organizada por este diretor, cujo catálogo foi inclusive censurado pelo regime devido à ideologia nazi em que o diretor fundamentava os critérios da exposição.

A partir de 1970, com a nomeação de Maria de Lourdes Bártholo, conservadora, a coleção encontrava-se ainda desadequada dada a falta de definição de critérios que permitissem expor a coleção de forma a representar os diversos movimentos e tendências da arte portuguesa até à contemporaneidade (MNAC-MC, s/d). Após o incêndio nos Armazéns do Chiado em 1988, foram retiradas as obras do museu, por prevenção, o que abriu espaço para a discussão de uma renovação dos espaços, que viria a ser levada a cabo por uma equipa sob a direção da historiadora de arte Raquel Henriques da Silva, reabrindo o museu a 12 de julho de 1994, tendo-se mantido essa configuração até aos dias de hoje. Uma redefinição dos espaços levou também a que fosse repensado o acervo de modo a que representasse de forma equilibrada os diversos períodos históricos desde meados do século XIX, influenciando a política de aquisições, e também a criação de um programa de arte contemporânea. O aumento do acervo tornou mais perceptível a insuficiência de espaço para as exposições, problema que se mantém até hoje. A partir de 1998, num modo de atuação iniciado por Pedro Lapa aquando a sua nomeação para a direção do MNAC-MC, as exposições temporárias ganharam maior destaque, lado-a-lado com exposições de artistas portugueses do séc. XIX ou modernistas portugueses, bem como as vanguardas e artistas contemporâneos, dando cada vez mais ênfase às publicações realizadas por altura das exposições (MNAC-MC, s/d). Até aos dias de hoje, o MNAC-MC tem-se mantido um museu dinâmico, infelizmente condicionado pelo espaço destinado às exposições, mas também às dimensões das suas reservas, o que leva a que muitas das suas obras se encontrem em regime de empréstimo a diversas instituições nacionais e estrangeiras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Maria; *et al* (2010) – Pintura em cartão no início do séc. XX em Portugal: Aurélia de Sousa, uma artista esquecida num tempo de mudanças técnicas. In CARRASCO, Esperanza; *et al* – *VIII Congreso Ibérico de Arqueometría. Actas*. Teruel: Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 2010. ISBN 9788488549389. pp. 113-122.
- ALDEMIRA, Luís Varela (1940) – Notas Sôbre a Vida e Obra de José Veloso Salgado. In AAVV – Boletim VII da Academia Nacional de Belas Artes. Lisboa: Bertrand, 1940.
- ALMELA, Cristina Salas; FERNÁNDEZ, María Porrás-Isla (Coord.) (2018) – Proyecto COREMANS – Criterios de intervención en pintura de caballete [Em linha] [Madrid]: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura y Deporte, 2018. [Consult. 17 set. 2018] Disponível em WWW:<URL:[https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f\\_codigo\\_agc=16090C](https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=16090C)>. NIPO: 030-18-136-5.
- ALVES, Alice Nogueira; FRANCO, Luís Lyster (coord.) (2011) – O restauro regressa às Belas-Artes [Em linha]. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, 2011. [Consult. 15 set. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/10451/6709>>. ISBN 978-989-8300-21-8.
- APPELBAUM, Barbara (2007) – *Conservation Treatment Methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007. 437 p. ISBN 0750682744.
- ARTHUR, Ribeiro (1896) – *Arte e Artistas Contemporâneos*. Lisboa: Livraria Ferin, 1896.
- BAILÃO, Ana; CARDEIRA, Liliana (2018) – Adriano de Sousa Lopes. Conservação e restauro das obras académicas pertencentes ao espólio da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: FBAUL / CIEBA (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes), 2018. ISBN 978-989-8771-95-7. 72 p.

BANO, Penelope; ALEXOPOULOU, Athena; SINGER, Brian W. (2015) – The Treatment of Oil Paintings on Paper Supports: Considerations on the Treatment Applications Used from the Past until the Present. *Journal of Paper Conservation*. ISSN 2057-1682. 16 (1) (2015) 29-36.

BANO, Penelope; et al. (2010) – Investigating of the conservation problems of oil paintings on paper supports. In *ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI – Works of Art & Conservation Science Today*. Greece: Aristotle University of Thessaloniki/ University of Ecclesiastical Academy, Thessaloniki, Greece, 2010.

BOWER, P. (2002). A brush with nature: an historical and technical analysis of the paper and boards used as supports for landscape oil sketching. *Studies in Conservation*, 43 (sup. 3) (2002) 16-20.

BRANDI, Cesare (2004) – *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CABRAL, João Peixoto; RIBEIRO, Isabel; CRUZ, António João (1993) – Características da pintura de Silva Porto. In HENRIQUES, Ana de Castro; MAIA E CASTRO, Catarina (Coord.) – *Silva Porto, 1850-1893. Exposição Comemorativa do Centenário da Sua Morte*. Museu Nacional de Soares dos Reis. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1993. pp. 495-514. [Consult. 19-08-2019] Disponível em WWW: <URL:<http://ciarte.pt/textos/html/199303/199303.html>>.

CAETANO, Maria Teresa (2000) – *Colares*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2000. 164 p. ISBN 972-8209-75-4.

CALVO, Ana (2002) – *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. 383 p. ISBN 84-7628-390-3.

CMS - CÂMARA MUNICIPAL DE SINTRA – Quando Sintra descobriu a praia [Em linha]. Atual. 1 jun. 2014 [Consult. 7 jul. 2018]. Disponível em WWW: <URL: <https://cm-sintra.pt/sintra-em-agenda-arquivo/quando-sintra-descobriu-a-praia>>.

- CARDEIRA, Ana Mafalda (2014) – Caracterização material e técnica das ‘Académias de nu’ de José Veloso Salgado, pertencentes à coleção da FBAUL. [Em linha] Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa., 2013. 184 p. Dissertação de Mestrado. [Consult. 10 set. 2018]. Disponível em WWW: <URL: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/18054>>.
- CRUZ, António João (2005) – A pintura de Columbano segundo as suas caixas de tintas e pincéis. *Conservar Património*. Lisboa: ARP (Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal). ISSN 1646-043X. 1 (2005) 5-19.
- CRUZ, António João (2009) – Entre a tradição e a modernidade: os pigmentos ao dispor dos artistas e o conhecimento sobre esses materiais em Portugal no início do século XX. *Estudos de Conservação e Restauro*. Porto: CITAR (Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes). ISSN 1647-2098. 1 (2009) 93-112.
- Decreto-Lei n.º 47344/1966 do Ministério da Justiça - Gabinete do Ministro [Em linha]. *Diário do Governo: 1ª Série, n.º 274, de 25 de novembro de 1966* [Consult. 24 jan. 2020]. Disponível em WWW: <URL: <https://dre.pt/>>.
- E.C.C.O – Competences for access to the conservation-restoration profession. Bruxelas: E.C.C.O. (European Confederation of Conservator-Restorers’ Organizations A.I.S.B.L.), 2011. 2ª Ed. ISBN 978-92-990010-7-3. [Consult. 19-05-2019] Disponível em WWW: <URL: [http://www.ecco-eu.org/fileadmin/assets/documents/publications/ECCO\\_Competerences\\_EN.pdf](http://www.ecco-eu.org/fileadmin/assets/documents/publications/ECCO_Competerences_EN.pdf)>
- E.C.C.O – Professional Guidelines (II): Code of Ethics. Bruxelas: E.C.C.O. (European Confederation of Conservator-Restorers’ Organizations), 2003. [Consult. 19-05-2019] Disponível em WWW: <URL:[http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user\\_upload/ECCO\\_professional\\_guidelines\\_II.pdf](http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_II.pdf)>
- EN 15898. 2011, CEN/TC 346 - Conservation of Cultural Heritage – Conservation of cultural property: Main general terms and definitions. Brussels: CEN, 24 p.
- FARIA, Alberto (2008) – A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935). [Em linha] Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Vol. III. 412 f. Dissertação de Mestrado em

Museologia e Museografia. [Consult. 10 mai. 2018]. Disponível em WWW: <URL: <http://hdl.handle.net/10451/7883>>.

FELLER, Robert L., et al (1985) – On Picture Varnishes and Their Solvents. Washington: National Gallery of Art, 1985. ISBN 0-89468-084-6.

FERRAZ, Ângela (2017a) – Materiais e técnicas da pintura a óleo em Portugal (1836-1914). Estudo das fontes documentais – Vol. I [Em linha] Lisboa: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2017. Dissertação de Doutoramento. [Consult. 12 jul. 2018] Disponível em WWW: <URL: <http://hdl.handle.net/10362/30468>>.

FERRAZ, Ângela (2017b) – Materiais e técnicas da pintura a óleo em Portugal (1836-1914). Estudo das fontes documentais – Vol. II [Em linha] Lisboa: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2017. Dissertação de Doutoramento. [Consult. 12 jul. 2018] Disponível em WWW: <URL: <http://hdl.handle.net/10362/30468>>.

FRANÇA, José-Augusto (1996) – Museu Militar, pintura e escultura. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996. ISBN: 972-8325-07-X.

GARSIDE, P.; WYETH, P. (2007) – Textiles. In MAY, E.; JONES, M. (Ed.) – Conservation science: Heritage materials. Cambridge: RSC Pub, 2007. ISBN 9781847557629. Pp. 56-91.

GETTENS, R. J.; STOUT, G. L. (1966) – Painting Materials: A Short Encyclopedia. New York: Dover Publications, 2011. ISBN 9780486215976. 333 p.

GONÇALVES, Ana Maria do Nascimento (2016) – Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1969-2002) – Antecedentes e Protagonistas do século XX. [Em linha] Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2016. 208 f. Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte e do Património. [Consult. 27 nov. 2018]. Disponível em WWW: <URL:<http://hdl.handle.net/10451/25868>>.

GONÇALVES, Rui Mário (1993), História da Arte em Portugal– Pioneiros da Modernidade. Vol. 12. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.

- ICOMOS/UNESCO – Documento de Nara sobre a autenticidade Nara: UNESCO, 1994.
- IMC (2007) – Normas de Inventário de Pintura. Lisboa: IMC (Instituto dos Museus e da Conservação), 2007. ISBN 978-972-776-356-6.
- JÚNIOR, José Amaro (1948) – Mestre Veloso Salgado. Pintor: Mestre de pintores. Lisboa: Elóquios, 1948.
- JUSTO, Luís Cunha (coord.) (2007) – Arte Portuguesa Séc. XIX, XX e XXI: Uma Coleção Particular. Lisboa: Editorial Franciscana, 2007.
- LAPA, Pedro (2010) – O Museu Nacional de Arte Contemporânea antes do Museu Nacional de Arte Contemporânea. In LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (Coord.) – Catálogo da Arte Portuguesa do Século XIX (1850-1910). Lisboa: MNAC-MC / Leya, 2010. ISBN 978-989-660-060-0. pp. XVII-XXIV.
- Lei n.º 47/2004 de 19 de agosto da Assembleia da República. [Em linha]. Diário da República: Série I-A n.º 195 [Consult. 23 jan. 2020]. Disponível em WWW: <URL: <https://dre.pt/>>.
- LOPES, Ana (2012) – A pintura a óleo sobre suportes celulósicos no séc. XIX: estudo de três obras de João Marques de Oliveira. Estudos de Conservação e Restauro. Porto: CITAR (Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes). ISSN 1647-2098. 4 (2012) 29-46.
- LOPES, António Teixeira; COUTINHO, Bernardo Xavier da Costa (ed.) (1968) – Ao correr da pena, memórias de uma vida. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1968.
- LUSA – Golegã recebe polo do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado [Em linha]. Atual. 1 mar. 2019. [Consult. 3 abr. 2019]. Disponível em WWW: <URL: <https://www.dn.pt/lusa/golega-recebe-polo-do-museu-nacional-de-arte-contemporanea---museu-do-chiado-10633263.html>>.
- MACEDO, Manuel (1898) – Manual de Pintura. Bibliotheca do Povo e das Escolas. 206. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora, 1898.

- MACEDO, Rita (2008) – Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro: Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70. [Em linha] Lisboa: Faculdade de Ciências e Tecnologia – Universidade Nova, 2008. Tese de Doutoramento. [Consult. 10/01/2017]. Disponível em WWW: <URL: <http://hdl.handle.net/10362/13743>>.
- MATIAS, Maria Margarida (1993) – O naturalismo na pintura. In RIO-CARVALHO, Manuel – História da Arte em Portugal. Do romantismo ao fim do século. 2ª Ed. Lisboa, Publicações Alfa, 1993. Vol. 11.
- MNAC-MC (s/d) – História [Em linha]. [Consult. 18 set. 2019]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/historia>>
- MORAIS, Rita Maltieira (2016) – A tela na pintura portuguesa. Materiais e técnicas, do século XV ao século XIX [Em linha] Porto: Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa, 2016. 373 p. Tese de Doutoramento. [Consult. 12 mai. 2019] Disponível em WWW: <URL:<http://hdl.handle.net/10400.14/24174>>.
- NEW, Britta (2014) – The Painted Support: Properties and Behaviour of Wood. In NOW/GETTY – The conservation of panel paintings and related objects. Amsterdam: NOW (Netherlands Organisation for Scientific Research/Rijksmuseum Amsterdam/Getty Foundation: 2014. ISBN 978-90-77875-83-4. p. 17-71.
- PINHO, Elsa Garrett (2014) – A evolução das coleções públicas e contexto democrático. Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010) – Volume I [Em linha] Lisboa: Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa, 2014. 265 p. Tese de Doutoramento. [Consult. 30 nov. 2019] Disponível em WWW: <URL: <http://hdl.handle.net/10451/11028>>.
- PINTO, Ana Lúcia; et al. (2006) - História da Arte Ocidental e Portuguesa: das origens ao final do século XX. Lisboa: Porto Editora, 2006.
- RIBEIRO ARTHUR, Bartholomeu Sesinando (1896) – Arte e Artistas Contemporâneos. Lisboa: Livraria Ferin, 1896. Vol. 1.

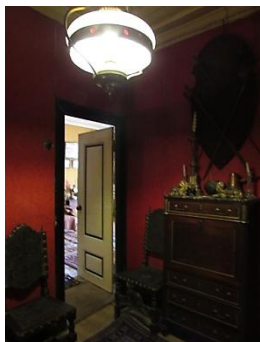
- SANTOS, Rui Afonso; TAVARES, Cristina Azevedo (1999) – Veloso Salgado. 1864 - 1945. Lisboa: Museu do Chiado, 1999. ISBN: 972-77602-5-2.
- SCICOLONE, Giovanna C. Restauración de la Pintura Contemporánea – De las Técnicas de Intervención Tradicionales a las Nuevas Metodologías. Sevilla: Editorial Nerea, 2002.
- STOLS-WITLOX, Maartje (2012) – Grounds, 1400-1900. In STONER, Joyce Hill; RUSHFIELD, Rebecca (ed.) – The Conservation of Easel Paintings. Oxfordshire: Routledge, 2012. ISBN 978-0-08-094169-1. pp. 161-185.
- STONER, Joyce Hill; RUSHFIELD, Rebecca (2013) – Conservation of Easel Paintings. London: Routledge, 2013. 928 p. ISBN 9780080941691.
- TAYLOR, Joel; CASSAR, May (2008) – Representation and Intervention: the Symbiotic Relationship of Conservation and Value. Studies in Conservation. ISSN 2047-0584. 53 (2008) 7-11.
- VILLARQUIDE, Ana (2004) – La pintura sobre tela I – Historiografía, técnicas y materiales. San Sebastián: Editorial Nerea, 2005. ISBN 84-89569-30-4.
- VILLARQUIDE, Ana (2005) – La pintura sobre tela II – Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración. San Sebastián: Editorial Nerea, 2005. ISBN 84-89569-50-9.
- VIÑAS, Salvador Muñoz (2005) – Contemporary Theory of Conservation. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005. ISBN 0 7506 6224 7.
- VIÑAS, Salvador Muñoz (2009) – Minimal Intervention Revisited. In Conservation Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths. 1. ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2009. pp. 47–59.
- VIÑAS, Salvador Muñoz (2014) – Imperfect Conservation. E-Conservation Journal. ISSN 2183-1335. 2 (2014) 5.
- WADUM; Jørgen; STREETON, Nöelle (2012) – Academy boards and canvas boards. In STONER, Joyce Hill; RUSHFIELD, Rebecca (ed.) – The Conservation of

Easel Paintings. Oxfordshire: Routledge, 2012. ISBN 978-0-08-094169-1. pp. 113-115.

YOUNG, Christina; KATLAN, Alexander (2012) – History of fabric supports. In STONER, Joyce Hill; RUSHFIELD, Rebecca (ed.) – The Conservation of Easel Paintings. Oxfordshire: Routledge, 2012. ISBN 978-0-08-094169-1. pp. 116-147.

## ANEXOS

### Anexo A | NLX – Registo fotográfico das divisões



**Figura 91** | NLX: Hall de entrada.



**Figura 92** | NLX: Escritório\_1.



**Figura 93** | NLX: Escritório\_2.



**Figura 94** | NLX: Escritório\_3.



**Figura 95** | NLX: Salão de Visitas\_1.



**Figura 96** | NLX: Salão de Visitas\_2.



**Figura 97** | NLX: Salão de Visitas\_3.



**Figura 98** | NLX: Salão de Visitas\_4.



**Figura 99** | NLX: Sala do Piano.



**Figura 100** | NLX: Arrumos.



**Figura 101** | NLX: Quarto de Dormir



**Figura 102** | NLX: Sala de Jantar\_1.



**Figura 103** | NLX: Sala de Estar.


















**Figura 104** | NLX: Quarto Rosa.










Página intencionalmente deixada em branco









## Anexo B | NLX – Identificação das obras









**Tabela 5** | Identificação e registo fotográfico das obras NLX\_1 a NLX\_50, localizadas na propriedade da Rua da Quintinha. A leitura da tabela deverá ser feita por linhas, da esquerda para a direita. Este registo corresponde ao recolhido antes de qualquer intervenção.






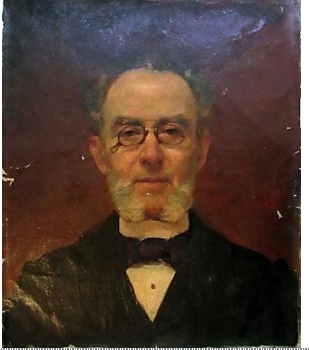




	N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
QUARTO ROSA	NLX_1	<p><i>Autorretrato</i>, J. Veloso Salgado            Não datado (n. dat.)            Óleo s/ suporte cartonado (<i>academy board</i>), 41,7 x 35,1 x 0,3 cm            Assinado (ass.) no canto inferior (inf.) esquerdo (esq.): <i>J. V. Salgado</i></p>		NLX_2		<p><i>Retrato de senhora</i>, Ferreira Chaves            N. datado.            Óleo s/ tela, 55,2 x 44            Ass. no lado direito (dir.) da composição: <i>FC</i> (monograma)</p>
	NLX_3	<p><i>Noir et Rose (paisagem do norte de França)</i>, J. Veloso Salgado            1892            Óleo s/ tela, 73,5 x 93 cm            Ass. e dat. no canto inf. esq.: <i>Salgado 1892</i>            Estudo de arquiteturas antigas no reverso.</p>				
QUARTO PRINCIPAL	NLX_4	<p><i>Jovem rapaz com chapéu (José Miguel Veloso Salgado)</i>, J. Veloso Salgado            1912            Óleo s/ madeira, 41 x 33 x 0,4 cm            Ass. e dat. no canto superior (sup.) esq.: <i>J. V. Salgado / 1912</i></p>		NLX_5		<p><i>Jovem rapariga com chapéu (Maria Adelina Veloso Salgado)</i>, J. Veloso Salgado            1911            Óleo s/ madeira, 41 x 33 x 0,4 cm            Ass. e dat. no canto sup. direito (dir.): <i>J. V. Salgado / 1911</i>            Apresenta no verso um estudo para uma pintura do Museu do Douro, com a representação de um muro recortado com inscrição em homenagem a António Bernardo Ferreira (Casa Ferreirinha) à entrada da Quinta do Vesúvio.</p>
	NLX_6	<p><i>Retrato de José Miguel Veloso Salgado</i>, J. Veloso Salgado            N. datado            Óleo s/ tela colada em suporte cartonado, 39,2 x 29,7 x 0,3 cm            Ass. no canto inf. dir.: <i>J. Veloso Salgado</i></p>		NLX_7		<p><i>Retrato de senhora (Maria Adelina Veloso Salgado ?)</i>, J. Veloso Salgado            N. datado            Óleo s/ suporte cartonado, 34,6 x 26,6 x 0,2 cm            Ass. no canto sup. esq.: <i>J. Veloso Salgado</i></p>

	N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
ESCRITÓRIO	NLX_8	<i>Cabeça de bezerro (Frente)</i> , desconhecido N. ass. e n. dat. Óleo s/ cartão, 19,2 x 19,2 cm		NLX_9		<i>Marinha</i> , Silva Porto N. datado. Óleo s/ cartão, 13 x 18,5 cm Ass. no canto inf. dir.: <i>Silva Porto</i>
	NLX_10	<i>Cabeça de bezerro (Perfil)</i> , desconhecido N. ass. e n. dat. Óleo s/ cartão, 16,6 x 20,2 cm.		NLX_11		<i>Retrato de Sunhitá – Arquiteto japonês</i> , J. Veloso Salgado 1891 Óleo s/ madeira; 40 x 31 cm Ass. no canto sup. esq.: <i>V. Salgado</i> ; datado no canto sup. dir.: <i>Paris – 1891</i> . Marca do fornecedor do suporte no reverso: <i>6 / Fabrique de couleurs, toiles &amp; articles de dessin. Maison Merlin. Paul Denis Succ, Paris. 19, Rue de Médicis, 19.</i>
	NLX_12	<i>Homem com cachimbo</i> ou <i>Retrato de bretão</i> , Duarte Faria e Maia 1897 Óleo s/ madeira, 27 x 21,5 x 0,5 cm Ass. com dedicatória e dat. no canto sup. dir.: <i>Ao meu bom amigo e camarada Salgado / Faria e Maia / Brolles 1897</i> . Marca do fornecedor do suporte no reverso: <i>3/ Fabrique de couleurs, toiles &amp; articles de dessin. Maison Merlin. Paul Denis Succ, Paris. 19, Rue de Médicis, 19.</i>		NLX_13		<i>Paisagem noturna</i> , Adrien Demont N. datado Óleo s/ tela, 49,5 x 60 cm Ass. no canto inf. dir.: <i>Adrien Demont</i> .
	NLX_14	<i>Grupo sob árvore</i> , Ferreira Chaves (?) c. 1892 Óleo s/ tela, 45 x 26 cm Ass. e dat. no canto inf. dir., pouco discernível: <i>FC</i> (monograma) / <i>VALLES (?) / 18??</i> .		NLX_15		<i>Figuras ao ar livre</i> (anverso) / <i>Estudo de paisagem</i> (reverso), J. Veloso Salgado c. 1895 Óleo s/ madeira, 41,5 x 31,5 cm

	N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
	NLX_16	<i>Retrato de menina (Maria Adelina Veloso Salgado, J. Veloso Salgado</i> c. 1900 Óleo s/ madeira, 28,7 x 21,7 cm		NLX_17		<i>Paisagem campestre, José Malhoa</i> 18?8 Óleo s/ madeira, 24,7 x 40 x 0,7 cm Ass. e dat. com dedicatória no canto inf. esq.: <i>Ao meu amigo e destinto [sic] pintor Salgado / off.º J. Malhoa / 18?8</i> (não é possível discernir com certeza o número apresentado)
	NLX_18	<i>Retrato de menino (José Miguel Veloso Salgado), J. Veloso Salgado</i> c. 1900 Óleo s/ madeira, 30,3 x 21,3 x 0,7 cm Ass. no canto inf. dir.: <i>J. V. Salgado</i>		NLX_19		<i>Marinha, autor desconhecido</i> N. datado Óleo s/ madeira, 28,5 x 18,6 x 0,5 cm Inscrição não discernível no canto inf. dir. que poderá tratar-se de uma assinatura.
	NLX_20	<i>Estudo para retrato de família, J. Veloso Salgado</i> N. ass. e n. datado Óleo s/ madeira, 25 x 33 x 0,5 cm				
SALÃO DE VISITAS	NLX_21	<i>Retrato de jovem sentada, J. Veloso Salgado</i> 1933 Óleo s/ madeira, 66 x 49 cm		NLX_22		<i>Retrato de senhora com barrete, Ferreira Chaves</i> 1892 Óleo s/ tela, 30 x 20,5 cm Ass. e dat. no canto inf. dir.: <i>FC / Valles / 1892.</i>
	NLX_23	<i>Retrato de António Carneiro, Adriano Sousa Lopes</i> c. 1900 Óleo s/ madeira, 18,6 x 15,2 x 0,8 cm Ass. e dat. no canto sup. dir.: <i>Adriano Sousa / 2-7-900 (?)</i> . Inscrição no reverso: <i>António Carneiro (18 anos) / de / Sousa Lopes / Lisboa 1910</i>		NLX_24		<i>Flor do Mar, J. Veloso Salgado</i> 1894 Óleo s/ tela colada em cartão ( <i>canvas board</i> ), 31 x 25,5 cm Ass. e dat. no canto inf. dir.: <i>Salgado - 1894</i>

N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NLX_25	<i>Figura ajoelhada</i> , autor desconhecido N. datado Óleo s/ madeira, 16,1 x 23,5 cm Inscrição pouco legível no reverso: (...) <i>Comprada a em 19-1-89 no basar [sic] da ? / J. F. Chaves</i>		NLX_26		<i>Senhoras lendo</i> , Ferreira Chaves Não datado Óleo s/ tela, 79 x 39,5 cm
NLX_27	<i>Duas mulheres</i> , autor desconhecido N. datado Óleo s/ tela colada em cartão ( <i>canvas board</i> ), 11,5 x 18,6 cm		NLX_28		<i>Cena desconhecida (Aparição?)</i> , autor desconhecido N. datado Óleo s/ tela colada em cartão (?), 14,5 x 19 cm
NLX_29	<i>Grupo de família Veloso Salgado</i> , J. Veloso Salgado 1911 Óleo s/ tela, 190 x 241,5 cm Ass. e dat. no canto inf. esq.: <i>J. V. Salgado 1911.</i>		NLX_30		<i>Filhos de Veloso Salgado</i> , J. Veloso Salgado 1927 Óleo s/ tela, 70 x 81 cm Ass. e dat. no canto inf. esq.: <i>J. V. Salgado / 1927</i>
NLX_31	<i>Retrato de senhora com lenço branco</i> , J. Veloso Salgado N. datado Óleo s/ madeira, 23 x 18 cm Ass. no canto inf. dir.: <i>Salgado.</i>		NLX_32		<i>Retrato da mãe do pintor</i> , J. Veloso Salgado c. 1888 Óleo s/ tela, 32 x 25,5 cm Ass. e dat. no canto sup. dir.: <i>Salgado / A minha Mãe / 1888 (?)</i>

	N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
SALA DO PIANO	NLX_33	<i>Retrato de senhor com barba</i> , J. Veloso Salgado N. datado Óleo s/ madeira, 23 x 18 cm Ass. no canto inf. esq.: <i>Salgado</i> .		NLX_34		<i>Rua com casario</i> , F. Santos 1925 (?) Óleo s/ madeira, 39 x 30,5 cm Ass. e dat. com dedicatória, no canto inf. dir.: <i>Ao Exm.º Senhor José Miguel Velloso [sic] Salgado, lembrança do / F. Santos / 1925 (?)</i> (pouca legibilidade levanta questões quanto à datação)
	NLX_35	<i>Retrato de Vitorina da Silva Melo Veloso Salgado</i> , J. Veloso Salgado 1905 Óleo s/ tela, 45 x 37 cm Ass. e dat. no canto inf. dir.: <i>J. V. Salgado 1905</i> .		NLX_36		<i>Retrato do pintor Adrien Demont (estudo)</i> , J. Veloso Salgado 1892 Óleo s/ madeira, 33 x 23 cm Ass. no canto inf. dir.: <i>J. V. Salgado</i> . Inscrição no canto inf. esq.: <i>Étude por le / portrait du peintre / Adrien Demont / Paris 1892</i> .
	NLX_37	<i>Retrato de Vitorina Veloso Salgado</i> , J. Veloso Salgado 1928 Óleo s/ madeira, 55 x 45 cm Ass. e dat. no canto sup. dir.: <i>J. V. Salgado / 1928</i> . Inscrição do fornecedor do suporte no reverso: <i>10</i> .		NLX_38		<i>Paisagem</i> , autor desconhecido N. datado Óleo s/ madeira, 19 x 24 x 0,6 cm
	NLX_39	<i>Paisagem com criança</i> , Virginie Demont Breton N. datado Óleo s/ madeira, 27 x 35,5 x 0,5 cm Ass. com dedicatória no canto inf. dir.: <i>A Mº J. Salgado / Souvenir affectueux / Virginie Demont Breton</i> .		NLX_40		<i>Cena doméstica com regador vermelho</i> , João Silvestre de Almeida N. datado Óleo s/ tela colada em cartão ( <i>canvas board</i> ), 34,5 x 24 cm Ass. no canto inf. esq.: <i>João Almeida</i> Etiqueta no verso do fornecedor do suporte: <i>Papelaria Camões de Augusto Rodrigues &amp; Brito, Ld.ª</i> .

N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NLX_41	<i>Paisagem com pinheiro</i> , J. Veloso Salgado N. datado Óleo s/ tela, 54,5 x 65,5 cm Ass. no canto inf. dir.: <i>J. V. Salgado</i>		NLX_42		<i>Retrato de Maria Adelina Veloso Salgado</i> , J. V. Salgado 1929 Óleo s/ tela, 198 x 137 cm Ass. e dat. no canto inf. esq.: <i>J. V. Salgado / 1929</i> .
NLX_43	<i>Paisagens de Vizella (Moinho de água, Ribeira e Casa na aldeia)</i> , Luciano Freire 1902 Óleo s/ madeira, 14 x 22 x 0,2 cm Ass. e dat. no canto inf. dir. de todas as pinturas: <i>L. Freire 1902</i> .		NLX_44		<i>Cena de cavalo e cão</i> , assinatura ilegível N. datado Óleo s/ cartão ( <i>academy board</i> ), 22 x 32 Ass. no canto inf. esq., não legível.
NLX_45	<i>Retrato de Vitorina da Silva Mello (sogra do pintor)</i> , J. Veloso Salgado 1902 Óleo s/ tela, 54,5 x 44,5 cm Ass. no canto sup. esq.: <i>J. V. Salgado</i> . Dat. no canto sup. dir.: <i>Lisboa / 1902</i> . Marca/selo no reverso, do fornecedor do suporte: <i>10 / F</i> .		NLX_46		<i>Retrato de Silva Mello (sogra do pintor)</i> , J. Veloso Salgado 1896 Óleo s/ tela, 54,5 x 44,5 cm Ass. no canto sup. esq.: <i>Salgado</i> . Dat. no canto sup. dir.: <i>1896</i> . Marca/selo no reverso, do fornecedor do suporte: <i>10 / F</i> .
NLX_47	<i>Natureza-morta (flores)</i> , Ferreira Chaves 1896 Óleo s/ tela, 58 x 72,5 cm Ass. e dat. no canto inf. dir.: <i>FChaves 1896</i> . Dedicatória a Veloso Salgado no canto inf. esq.: <i>Ao .... V. Salgado ... off....</i> (não foi possível decifrar toda a dedicatória). Etiqueta no verso: <i>Pertence a / José Velloso Salgado / 99 Rua da Quintinha</i> .		NLX_48		<i>Paisagem com castelo (Sintra)</i> , J. Veloso Salgado ? N. assinado e n. datado Óleo s/ madeira, 32 x 40 x 0,3 cm Apresenta um estudo no reverso.
NLX_49	<i>Cabeça</i> , J. Veloso Salgado N. datado. Óleo s/ tela colada em cartão ( <i>canvas board</i> ), 35,5 x 30,5 cm Ass. no canto inf. esq.: <i>J. V. Salgado</i> Inscrições no reverso: <i>«Cabeça» / 10.000,00 / Nº 13</i> . Etiqueta do fornecedor do suporte: <i>Araújo &amp; Sobrinho, Porto</i> .		NLX_50		<i>Retrato de homem com gravata (estudo)</i> , J. Veloso Salgado N. datado Óleo s/ cartão, 46 x 38 cm Ass. no canto inf. dir.: <i>J.V. Salgado</i> . Inscrição no reverso: <i>50.000,00</i> .

## Anexo C | NLX – Levantamento do estado de conservação das obras

**Tabela 6** | Suportes lenhosos NLX – levantamento do estado de conservação.

N.º Inventário	NLX_4	NLX_5	NLX_11	NLX_12	NLX_15	NLX_16	NLX_17	NLX_18	NLX_19	NLX_20	NLX_21	NLX_23	NLX_25	NLX_31	NLX_33	NLX_34	NLX_36	NLX_37	NLX_38	NLX_39	NLX_43	NLX_48
<b>Danos e alterações</b>																						
Sujidade superficial	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Deformação (empenamentos)			■				●			●		●	■	■	■	●	■	■		■	●	
Ação de insetos xilófagos			■									●	■	■	■		■	■		■		●
Fraturas			■									●	■	■	■		■	■		■		
Fendas e fissuras			■			●	●			●		●	■	■	■		■	■		■		●
Lacunas			■			●	●		●	●		●	■	■	■	●	■	■		■		●
Manchas/alterações de cor			■			●		●	●				■	■	■		■	■	●	■	●	
Marcas por elementos da moldura e outros	●		■				●		●	●			■	■	■	●	■	■	●	■		

**Tabela 8** | Suportes têxteis (tela) NLX – levantamento do estado de conservação.

N.º Inventário	NLX_2	NLX_3	NLX_13	NLX_14	NLX_22	NLX_26	NLX_29	NLX_30	NLX_32	NLX_35	NLX_41	NLX_42	NLX_45	NLX_46	NLX_47
<b>Danos e patologias</b>															
Sujidade superficial	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Deformação (enfolamentos/ondulações)	●	●	●	●	●	■	●	●	■	■	■	●	●	●	●
Vincos/pregas	●		●		●	■			■	■	■				
Oxidação das fibras						■			■	■	■				
Rasgões	●	●				■			■	■	■				●
Lacunas	●	●		●		■			■	■	■		●	●	●
Manchas						■			■	■	■				
Desgaste/fragilidade estrutural						■			■	■	■		●	●	●
Ação de insetos xilófagos (grade)			●	●		■			■	■	■				
Empenamento (grade)						■		●	■	■	■				

**Legenda das tabelas 6 a 9:** Não aplicável – a obra encontra-se em bom estado de conservação após intervenção recente.

**Tabela 7** | Suportes cartonados NLX – levantamento do estado de conservação.

N.º Inventário	NLX_1	NLX_6	NLX_7	NLX_8	NLX_9	NLX_10	NLX_44	NLX_50
<b>Danos e patologias</b>								
Sujidade superficial	●	●	●	●	●	●	●	●
Empenamentos	●			●	●		●	
Empolamentos	●							
Vincos/Dobras/Cortes						●	●	●
Ação de insetos xilófagos/roedores								
Lacunas					●		●	●
Marcas causadas por elementos da moldura	●		●	●	●	●	●	
Manchas/ Linhas de maré	●	●	●	●	●		●	●
Delaminação							●	●





**Tabela 9** | Suportes mistos (tela em suporte rígido/canvas board) NLX – levantamento do estado de conservação.

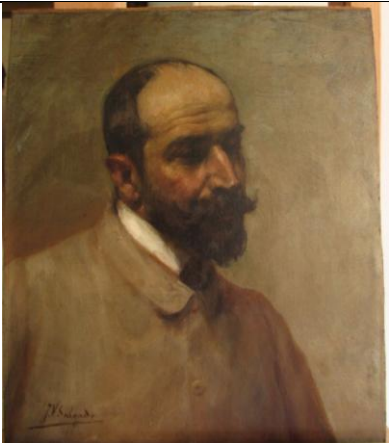





N.º Inventário	NLX_24	NLX_27	NLX_28	NLX_40	NLX_49
<b>Danos e patologias</b>					
Sujidade superficial	●	●	●	●	●
Empenamentos	●			●	
Enfolamentos/ondulações	●	●	●		
Vincos/pregas	●				
Ação de insetos xilófagos					
Rasgões					
Lacunas	●				●
Manchas/alterações de cor	●			●	●
Desgaste/fragilidade estrutural	●				
Linhas de maré				●	
Marcas por elementos da moldura e outros	●			●	






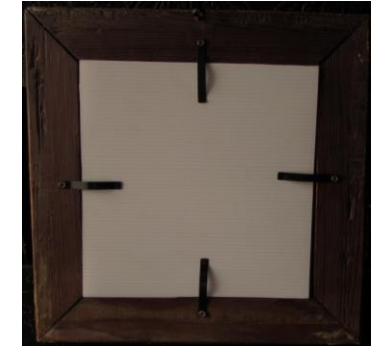
## Anexo D | NLX – Obras intervencionadas: identificação e registo de intervenção individual

Tabela 11 | Registo das intervenções realizadas *in situ* no espólio Veloso Salgado, NLX.

Identificação da Obra	Estado de Conservação (Descrição Sucinta)	Intervenção Realizada	Registo Fotográfico do Anverso	Registo Fotográfico do Reverso
<p><u>Denominação:</u> Paisagens de Vizella  <u>Proprietário:</u> Legado por Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <u>N.º:</u> NLX_43  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 14 x 22 cm x 0,2 (alt. x larg. x prof.)  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Luciano Freire  <u>Data de execução:</u> 1902  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito de todas as pinturas (“LFre”) e data (“1902”)</p>	<p><u>Suporte</u> – Os suportes apresentam um ligeiro empenamento e no reverso é possível observar pinceladas de diversas cores bem como linhas de maré que sugerem o contacto com um líquido desconhecido. Uma vez que as pinturas estavam tapadas por uma tábua de madeira para uma melhor fixação à moldura, o reverso das obras apresentava sujidade e acumulação de poeira e vestígios de insetos (teias de aranha, por exemplo).</p> <p><u>Camada Cromática</u> – Apresenta sujidade superficial bem como uma camada de proteção muito oxidada e envelhecida. Em todas as pinturas a camada pictórica apresenta lacunas extensas e zonas com elevado risco de destacamento, em particular na metade inferior das composições. Apresentam ainda excrementos de mosca em diversos pontos das obras.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Desemolduramento, com recurso a alicate e torquês para remoção dos elementos metálicos oxidados;</li> <li>° Fixação da camada pictórica em zonas em destacamento de maior dimensão (aplicação de PVA diluído em água com auxílio de um pincel fino);</li> <li>° Consolidação da camada pictórica em áreas com risco de destacamento e com grande fragilização (Kluwel G aplicado delicadamente sobre a camada pictórica com um pincel de cerdas macias). A fixação e consolidação foram auxiliadas pela utilização de uma espátula quente, para permitir uma maior penetração e poder adesivo dos produtos utilizados.</li> <li>° Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>° Correção de empenamentos com a aplicação de pesos;</li> <li>° Colagem de uma fissura na pintura A (primeira a partir da esquerda), com PVA diluído em água a 50%;</li> <li>° Limpeza da camada pictórica com uma mistura de White Spirit e etanol numa proporção de 50:50;</li> <li>° Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p> <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p> <p>Depois da Intervenção</p>
<p><u>Denominação:</u> Autorretrato  <u>Proprietário:</u> Legado de Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <u>N.º:</u> NLX_1  <u>Tipo de Suporte:</u> Cartão  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u>  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Veloso Salgado  <u>Data de execução:</u> s/d  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior esquerdo (“J.V.Salgado”). Apresenta um autocolante no verso indicando a presença na Exposição Nacional do Centenário de Malhã, sendo exposto pela sua filha, Maria</p>	<p><u>Suporte:</u> O suporte apresenta alguns empolamentos provocados por problemas intrínsecos do material ou outro fator desconhecido, e marcas no reverso, provocadas pelos pregos do emolduramento.</p> <p><u>Camadas Superiores:</u> A pintura apresenta um verniz oxidado com sujidade agregada (ex.: excrementos de mosca) e diferenças de brilho, bem como escorrências de tom branco, bem como algumas lacunas. Numa das zonas de enfolamento existe risco de destacamento da camada pictórica.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Desemolduramento com recurso a alicate;</li> <li>° Fixação/consolidação da camada pictórica com Kluwel G em álcool a 3%, aplicado a pincel;</li> <li>° Planificação com pesos;</li> <li>° Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>° Limpeza da camada pictórica com saliva sintética e mecanicamente com bisturi para remoção de sujidade agregada;</li> <li>° Preenchimento de lacunas (pasta de preenchimento Modostuc) e nivelamento;</li> <li>° Reintegração cromática a aguarela (mimético);</li> <li>° Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81 e retoques com verniz e pigmento em pó.</li> <li>° Emolduramento com recurso a tramelas. [Não foi possível tirar fotografias porque a obra foi retirada do laboratório de conservação e restauro do MNAC-MC para ser colocada em exposição no mesmo dia]</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>

<p>Adelina de Mello Veloso Salgado.</p>			 <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Depois da Intervenção</p>
<p><u>Denominação:</u> Flor do Mar  <u>Proprietário:</u> Legado de Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <u>N.º:</u> NLX_24  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela colada em cartão (<i>canvas board</i>)  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 31 x 25,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Veloso Salgado  <u>Data de execução:</u> 1894  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito (“Salgado”) e datado (1894).</p>	<p><u>Suporte:</u> O suporte encontra-se muito irregular, com enfolamentos da tela causados pela adesão irregular ao cartão que se encontra sob a mesma (o adesivo utilizado foi aplicado somente em alguns pontos, causando tensões entre essas áreas e as áreas da tela que se moviam livremente com as variações de humidade relativa e temperatura). A tela encontra-se pontualmente fragilizada e o cartão encontra-se ligeiramente empenado</p> <p><u>Camadas Superiores:</u> A pintura apresenta camadas de preparação e pictóricas muito finas. A pintura terá tido problemas de fixação no passado, uma vez que o brilho irregular na zona das roupas da figura parece indicar a utilização de um consolidante como o BEVA 371. Apresenta uma rede fina de estalados e lacunas ao nível da camada pictórica, nomeadamente no olho esquerdo, testa e cabelo da figura. O verniz encontra-se muito oxidado e é inadequado para a pintura em questão, sendo demasiado espesso e escuro (tom alaranjado).</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Desemolduramento, com remoção da fita adesiva de papel (humedecendo ligeiramente e removendo com auxílio de uma espátula) e posterior remoção dos pregos utilizados, com recurso a alicate e torquês;</li> <li>◦ Remoção do adesivo, de união da tela ao cartão, mecanicamente com auxílio de bisturi;</li> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Melhoramento da superfície por humedificação da tela com cotonete humedecido em água e colocação sob pesos;</li> <li>◦ Limpeza mecânica do suporte com recurso a uma escova de aço fina e bisturi para remoção de sujidade e do adesivo utilizado na colagem ao cartão;</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com isopropanol</li> <li>◦ Consolidação geral das camadas de preparação e cromática nas bandas e pontualmente em lacunas da obra, com BEVA 371 + White Spirit (1:2), aquecido previamente em banho-maria e posteriormente ativado com espátula quente;</li> <li>◦ Aplicação de BEVA Film nas bandas para adesão da tela a um novo cartão <i>acid free</i> (primeiro ativando o adesivo na tela e somente depois ativando o verso no cartão, esticando a tela para promover uma boa tensão; a tela foi colada somente no reverso, pelas bandas);</li> <li>◦ Reintegração cromática de algumas lacunas da camada pictórica a aguarela (mimético);</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81, com retoques.</li> <li>◦ Emolduramento com utilização de dois cartões <i>acid free</i> canelados com 0,8 cm de espessura, seguidos de duas placas de propileno de cor branca, sendo que na última foi colado o selo do cartão original encapsulado em Melinex, com fita gomada dos dois lados.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção (Após desemolduramento)</p>  <p>Depois da Intervenção</p>

<p><b>Denominação:</b> Noir et Rose (paisagem do norte de França)</p> <p><b>Proprietário:</b> Legado de Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC</p> <p><b>N.º:</b> NLX_3</p> <p><b>Tipo de Suporte:</b> Tela</p> <p><b>Técnica:</b> Óleo</p> <p><b>Formato:</b> Retangular</p> <p><b>Dimensões (em centímetros):</b> 73,5 x 93</p> <p><b>Autoria/ Atribuição:</b></p> <p><b>Data de execução:</b> 1892</p> <p><b>Inscrições:</b> Assinatura e data no canto inferior esquerdo (“Salgado 1892”). No verso apresenta um estudo a óleo de arquiteturas antigas.</p>	<p><b>Suporte</b> O suporte apresenta intervenções anteriores, nomeadamente o tratamento de diversos rasgões aparentemente com a suturação com orientação oposta à do rasgão e reforço com massa de suturação (possivelmente preparação com um adesivo). O adesivo utilizado encontra-se frágil e quebradiço, levando à reabertura dos rasgões.</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> A camada pictórica apresenta lacunas de reduzida dimensão coincidentes com o local de reabertura de alguns rasgões, bem como irregularidades na superfície das áreas afetadas. Apresenta um verniz que apesar de ligeiramente amarelecido não provoca alterações na percepção visual da obra.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Desemolduramento com desaparafusamento dos parafusos utilizados para reutilização do mesmo sistema após intervenção;</li> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Desbaste da suturação efetuada nos rasgões reabertos com auxílio de um bisturi, para permitir a planificação e nova colagem das áreas de reabertura (a suturação efetuada provocou irregularidades no suporte que eram visíveis no anverso);</li> <li>◦ Planificação dos rasgões a tratar com colocação pontual de pesos;</li> <li>◦ Colagem dos rasgões com aplicação de BEVA Film diretamente sobre as áreas afetadas, alinhadas e planificadas (ativação do adesivo com espátula quente) e reforço da área intervencionada com papel japonês.</li> <li>◦ Aplicação, pelo anverso, de cera de fixação (cera virgem e resina elemi numa proporção de 7:2) para preenchimento e uniformização das pequenas lacunas ao nível das camadas de preparação e pictórica, provocadas pela reabertura do rasgão e verniz de retoque nas zonas de aplicação de cera, para igualar o brilho da área intervencionada com a restante obra.</li> <li>◦ Emolduramento.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>
<p><b>Denominação:</b> Paisagem Noturna</p> <p><b>Proprietário:</b> Legado de Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC</p> <p><b>N.º:</b> NLX_13</p> <p><b>Tipo de Suporte:</b> Tela</p> <p><b>Técnica:</b> Óleo</p> <p><b>Formato:</b> Retangular</p> <p><b>Dimensões (em centímetros):</b> 49,5 x 60 cm</p> <p><b>Autoria/ Atribuição:</b> Adrien Demont</p> <p><b>Data de execução:</b> -</p> <p><b>Inscrições:</b> Assinatura no canto inferior direito (“Adrien Demont”)</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte encontra-se marcado pela grade uma vez que a mesma não exerce a tensão adequada para que a tela esteja bem esticada. O reverso encontra-se muito sujo. A grade apresenta orifícios originados por insetos xilófagos.</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> A camada pictórica apresenta um verniz envelhecido que dificulta a leitura da pintura que é, por si mesma, muito escura. Observam-se alguns excrementos de mosca. Apresenta lacunas de pequena dimensão e algumas marcas de desgaste da camada pictórica nas áreas que ficaram marcadas pelas travessas da grade.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Desemolduramento com auxílio de um alicate e torquês para remoção dos pregos que fixavam a grade à moldura;</li> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias e aspirador de museu;</li> <li>◦ Desinfestação/imunização da grade e cavilhas com aplicação a trincha de Cuprinol (protegendo a tela com papel siliconizado);</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com uma mistura de ligroína e etanol numa proporção de 80:20;</li> <li>◦ Reintegração cromática a aguarela;</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81;</li> <li>◦ Retoque pontual com pigmento e verniz Laropal 81;</li> <li>◦ Emolduramento final: aplicação de tramelas.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>

<p><b>Denominação:</b> Retrato de António Carneiro  <b>Outra denominação:</b> António Carneiro (18 anos)  <b>Proprietário:</b> Legado de Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <b>N.º:</b> NLX_23  <b>Tipo de Suporte:</b> Madeira  <b>Técnica:</b> Óleo  <b>Formato:</b> Retangular  <b>Dimensões (em centímetros):</b> 18,6 x 15,2 x 0,8 cm  <b>Autoria/ Atribuição:</b> Adriano de Sousa Lopes  <b>Data de execução:</b> 1910?  <b>Inscrições:</b> Assinatura e data no anverso, canto superior direito: “Adriano Sousa”; “2 7 900”? Apresenta no reverso a seguinte inscrição “António Carneiro (18 anos) de Sousa Lopes, Lisboa 1910”.</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte apresenta vestígios de ação xilófaga, ainda que não ativa, com orifícios que atravessam do suporte à camada pictórica. O suporte apresenta uma fenda na horizontal, que divide a pintura em duas metades de dimensões semelhantes pelo anverso, que por sua vez sofreram empenamento.</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> Ao nível da camada pictórica da pintura há lacunas originadas pelos orifícios de insetos xilófagos, bem como pelas fissuras no suporte. Apresenta uma camada de proteção com brilho desigual. A parte inferior da pintura apresenta manchas provocadas pela acumulação de poeiras entre esta e a moldura, tal como sinais de abrasão pela movimentação da pintura sob a moldura.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Desemolduramento, com recurso a alicate e torquês para remoção dos elementos metálicos oxidados;</li> <li>° Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>° Imunização/Desinfestação, com recurso a Cuprinol aplicado a trincha;</li> <li>° Revisão de ligações com a colagem das partes do suporte fendidas e destacadas (acetato polivinílico – PVA diluído em água, a 50%), bem como planificação do suporte pelo anverso;</li> <li>° Preenchimentos ao nível do suporte; com recurso a pasta celulósica com adesivo PVA;</li> <li>° Limpeza da camada pictórica com uma mistura de White Spirit e etanol numa proporção de 50:50;</li> <li>° Preenchimentos ao nível das camadas de preparação e pictórica, com pasta de preenchimento Modostuc, e nivelamento dos mesmos com lixas de grão fino;</li> <li>° Reintegração cromática dos preenchimentos a aguarela (Winsor &amp; Newton – mimético).</li> <li>° Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81;</li> <li>° Emolduramento final – para minimizar o movimento da pintura após ser colocada na moldura foram colocados uns preenchimentos com placa de propileno branco, cortados à medida do espaço disponível.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>
<p><b>Denominação:</b> Cabeça de Bezerro (Frente)  <b>Outra denominação:</b> -  <b>Proprietário:</b> Legado por Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <b>N.º:</b> NLX_8  <b>Tipo de Suporte:</b> Cartão  <b>Técnica:</b> Óleo  <b>Formato:</b> Quadrangular  <b>Dimensões (em centímetros):</b> 19,2 x 19,2 cm  <b>Autoria/ Atribuição:</b> Atribuído a Tomás da Anunciação?  <b>Data de execução:</b> N. dat.  <b>Inscrições:</b> -</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte consiste num cartão de fina espessura colado grosseiramente num cartão mais grosso, que por sua vez apresenta uma mancha de coloração castanha, bem como manchas de humidade (linhas de maré), além de alguma sujidade superficial (poeiras, vestígios de casulos de insetos, teias). Apresenta um ligeiro empenamento e, pontualmente, algumas áreas em risco de destacamento (separação das camadas que compõem o cartão).</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> Ao nível da camada pictórica apresenta áreas em risco de destacamento no canto superior direito assim como lacunas pontuais de reduzidas dimensões nas laterais (junto à periferia do suporte) e na parte inferior, bem como sob o focinho do bezerro. É visível uma rede de estalados sobretudo nos tons de fundo.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Desemolduramento, com recurso a alicate e torquês para remoção dos elementos metálicos oxidados;</li> <li>° Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>° Fixação do suporte e camada cromática, utilizando o adesivo acetato polivinílico (PVA) diluído em álcool a 50%;</li> <li>° Limpeza da camada pictórica com uma mistura de saliva sintética e água desionizada numa proporção de 50:50;</li> <li>° Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81;</li> <li>° Emolduramento final – dada a reduzida espessura foram colocados cartão <i>acid-free</i> bem como uma placa de polipropileno de cor branca, cortados à medida do espaço disponível e ao nível da superfície do reverso da moldura para impedir a movimentação da pintura e para garantir um melhor emolduramento e minimizar a ocorrência de empenamentos.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>

<p><b>Denominação:</b> Cabeça de Bezerra (Perfil)</p> <p><b>Proprietário:</b> Legado por Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC</p> <p><b>N.º:</b> NLX_10</p> <p><b>Tipo de Suporte:</b> Cartão</p> <p><b>Técnica:</b> Óleo</p> <p><b>Formato:</b> Retangular</p> <p><b>Dimensões (em centímetros):</b> 16,6 x 20,2 cm</p> <p><b>Autoria/ Atribuição:</b> Atribuído a Tomás da Anunciação?</p> <p><b>Data de execução:</b> N. dat.</p> <p><b>Inscrições:</b> -</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte consiste num cartão de fina espessura colado grosseiramente num cartão mais grosso apresentando uma ligeira depressão no canto superior direito. Apresenta sujidade superficial sobretudo no reverso por acumulação de poeiras entre o suporte e a moldura.</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> Apresenta sujidade superficial bem como lacunas sobretudo nos tons verdes, nos cantos inferior esquerdo e superior direito, bem como nas zonas de periferia do suporte, que entram em contacto com a moldura.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Desemolduramento, com recurso a alicate e torquês para remoção dos elementos metálicos oxidados;</li> <li>° Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>° Limpeza da camada pictórica com uma mistura de saliva sintética e água desionizada numa proporção de 50:50;</li> <li>° Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81;</li> <li>° Emolduramento final – dada a reduzida espessura foram colocados cartão <i>acid-free</i> bem como uma placa de polipropileno de cor branca, cortados à medida do espaço disponível e ao nível da superfície do reverso da moldura para impedir a movimentação da pintura e para garantir um melhor emolduramento e minimizar a ocorrência de empenamentos.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>
<p><b>Denominação:</b> Estudo para Retrato de Família</p> <p><b>Proprietário:</b> Legado por Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC</p> <p><b>N.º:</b> NLX_20</p> <p><b>Tipo de Suporte:</b> Madeira</p> <p><b>Técnica:</b> Óleo</p> <p><b>Formato:</b> Retangular</p> <p><b>Dimensões (em centímetros):</b> 25 x 33 cm x 0,5 (alt. x larg. x prof.)</p> <p><b>Autoria/ Atribuição:</b> Veloso Salgado?</p> <p><b>Data de execução:</b> N. dat.</p> <p><b>Inscrições:</b> -</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte apresenta marcas de abrasão de origem desconhecida bem como uma acumulação de sujidade. São visíveis duas fendas no sentido horizontal, em lados opostos da tábu, sendo que uma delas (reverso, lado direito) apresenta um preenchimento.</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> Apresenta sujidade superficial bem como, no lado direito da pintura, uma fenda que aparenta ter sido preenchida. A camada de proteção encontra-se alterada e envelhecida, apresentando-se com desigualdades de brilho e de opacidade, estando esbranquiçada, com manchas semelhantes a escorrências. É possível observar excrementos de mosca em diversos pontos sobre a camada de proteção.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>° Colagem da fenda existente com PVA diluído em água a 50%</li> <li>° Limpeza da camada pictórica com uma mistura de White Spirit e etanol numa proporção de 50:50;</li> <li>° Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>
<p><b>Denominação:</b> Figuras ao ar livre</p> <p><b>Outra denominação:</b> Estudo de paisagem (reverso)</p> <p><b>Proprietário:</b> Legado por</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte consiste numa madeira de fina espessura, pintada no anverso (<i>Figuras ao ar livre</i>) e no reverso (<i>Estudo de paisagem</i>). Apresenta-se chanfrado nas arestas superiores e inferior, pelo anverso.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Desemolduramento, com recurso a alicate e torquês para remoção dos elementos metálicos oxidados;</li> <li>° Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> </ul>		

<p>Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u> -  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 41,5 x 31,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> J. Veloso Salgado  <u>Data de execução:</u> c. 1895  <u>Inscrições:</u> -</p>	<p><u>Camadas Superiores:</u> Ao nível da camada pictórica da pintura do reverso apresenta ligeiras abrasões no local onde os elementos metálicos de fixação à moldura. Pelo anverso é possível observar sujidade agregada e excrementos de insetos sobre a camada de proteção envelhecida e oxidada.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>° Limpeza da camada pictórica com uma mistura de saliva sintética com água desionizada numa proporção de 50:50;</li> <li>° Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81;</li> <li>° Emolduramento final.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>
<p><u>Denominação:</u> Homem com cachimbo  <u>Proprietário:</u> Legado por Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <u>N.º:</u> NLX_12  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 27 x 21,5 x 0,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Duarte Faria e Maia  <u>Data de execução:</u> 1897  <u>Inscrições:</u> Anverso, no canto superior direito: dedicatória (“Ao meu bom amigo e camarada Salgado”), assinatura (“Faria e Maia”), local e data (“Brolles 1897”); reverso: numeração e marca</p>	<p><u>Suporte:</u> O suporte de madeira é chanfrado no reverso, nos topos bem como nas laterais. Apresenta alguma sujidade superficial, sobretudo acumulada entre este e a moldura.</p> <p><u>Camadas Superiores:</u> Apresenta sujidade superficial bem como marcas de abrasão na zona inferior, na zona de sobreposição da moldura. A camada de proteção denota desigualdades ao nível do brilho e é possível observar excrementos de moscas sobre a mesma.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Desemolduramento, com recurso a alicate e torquês para remoção dos elementos metálicos oxidados;</li> <li>° Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>° Limpeza da camada pictórica com uma mistura de White Spirit etanol numa proporção de 50:50;</li> <li>° Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81;</li> <li>° Emolduramento final.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>
 <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Depois da Intervenção</p>

<p>do fornecedor do suporte (“3”; “Fabrique de couleurs, toiles &amp; articles de dessin. Maison Merlin. Paul Denis Succ, Paris. 19, Rue de Médicis, 19”). Na moldura é possível observar ainda dois números (“1” e “3”), escritos a lápis e com orientações diferentes.</p>			 <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Depois da Intervenção</p>
<p><b>Denominação:</b> Marinha  <b>Proprietário:</b> Legado por Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <b>N.º:</b> NLX_19  <b>Tipo de Suporte:</b> Madeira  <b>Técnica:</b> Óleo  <b>Formato:</b> Retangular  <b>Dimensões (em centímetros):</b> 28,5 x 18,6 x 0,5 cm  <b>Autoria/ Atribuição:</b> Desconhecida  <b>Data de execução:</b> N. dat.  <b>Inscrições:</b> Inscrição imperceptível no canto inferior direito, poderá tratar-se de uma assinatura.</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte apresenta algumas lacunas originadas talvez por um antigo emolduramento; encontra-se coberto, pelo reverso, de poeira e teias de aranha. É possível observar ainda manchas provocadas por um líquido no reverso.</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> Ao nível da camada pictórica da pintura desde logo é visível a oxidação e amarelecimento da camada de proteção, que contrasta com as zonas periféricas que estariam eventualmente tapadas por uma moldura. Apresenta vestígios de tinta de cor branca bem como excrementos de inseto sobre a camada de proteção. Há abrasões na periferia da pintura, coincidindo com a teoria de que a obra estaria, em tempos, emoldurada.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com uma mistura de White Spirit e etanol numa proporção de 50:50;</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>
<p><b>Denominação:</b> Marinha  <b>Proprietário:</b> Legado por Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <b>N.º de inventário:</b> -  <b>Tipo de Suporte:</b> Cartão  <b>Técnica:</b> Óleo  <b>Formato:</b> Retangular  <b>Dimensões (em centímetros):</b> 13 x 18,5 cm  <b>Autoria/ Atribuição:</b> Silva Porto  <b>Data de execução:</b> Não datado</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte consiste num cartão de fina espessura que apresenta um ligeiro empenamento bem como um orifício de reduzida dimensão no canto superior direito. O emolduramento original apresentava ainda um contraplacado justaposto ao suporte. Apresenta sujidade superficial por acumulação de poeiras entre o suporte, o contraplacado e a moldura.</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> Apresenta um verniz envelhecido e oxidado (amarelecido), bem como sujidade superficial.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Desemolduramento, com recurso a alicate e torquês para remoção dos elementos metálicos oxidados;</li> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com uma mistura de White Spirit e etanol numa proporção de 50:50;</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81;</li> <li>◦ Emolduramento final – dada a reduzida espessura foram colocados cartão <i>acid-free</i> bem como uma placa de polipropileno de cor branca, cortados à medida do espaço disponível e ao nível da superfície do reverso da moldura para impedir a movimentação da pintura e para garantir um melhor emolduramento e minimizar a</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>

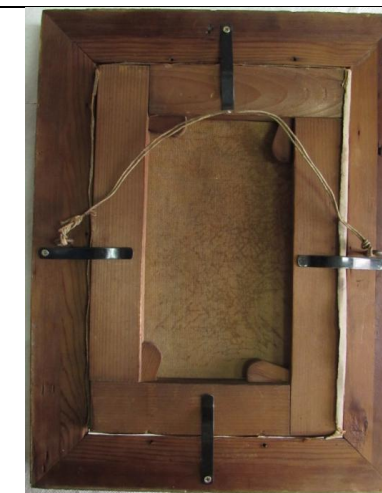
<p><u>Inscrições:</u> Assinatura “S. Porto” no canto inferior direito (anverso).</p>		<p>ocorrência de empenamentos.</p>	 <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Depois da Intervenção</p>
<p><u>Denominação:</u> Paisagem Campestre  <u>Outra denominação:</u> -  <u>Proprietário:</u> Legado por Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <u>N.º:</u> NLX_17  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 24,7 x 40 x 0,7 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Malhã  <u>Data de execução:</u> N. dat.  <u>Inscrições:</u> Anverso, no canto superior esquerdo: dedicatória (“Ao meu amigo e destino [sic] pintor Salgado”), assinatura (“off. (?) J. Malhã”) e ainda um conjunto de números semelhante a uma data (“1858” ou “1888?”), sendo que a primeira não coincide com o tempo de vida e de trabalho do pintor, podendo tratar-se de uma interpretação incorreta ou possuir outro significado.</p>	<p><u>Suporte:</u> O suporte de madeira encontra-se chanfrado pelo reverso, em toda a periferia da tábu. Com um ligeiro empenamento, apresenta marcas de abrasão provocada pelos elementos metálicos utilizados para a sua fixação na moldura, bem como uma fenda que alcança ¼ do suporte, não proporcionando um risco imediato de fratura. A sujidade superficial é abundante, fruto das condições de exposição/acondicionamento em que se encontravam. Pelo anverso é possível observar quatro orifícios de pequena dimensão, dois no lado direito e os restantes no lado esquerdo; apresenta ainda marcas de abrasão nas margens do suporte que entram em contacto com a moldura, afetando também as camadas de preparação e pictórica.</p> <p><u>Camadas Superiores:</u> Apresenta sujidade superficial bem como lacunas e marcas de abrasão que afetam quer a camada pictórica (tons verdes da folhagem) quer a camada de preparação, expondo o suporte. O verniz encontra-se oxidado (amarelecido) e ressequido, perturbando a leitura da obra.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Desemolduramento, com recurso a alicate e torquês para remoção dos elementos metálicos oxidados;</li> <li>° Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>° Correção de empenamentos através da planificação com o auxílio de pesos;</li> <li>° Imunização/desinfestação do suporte com aplicação, a trincha, de Cuprinol;</li> <li>° Revisão e reforço de ligações para colagem da fenda do suporte, com a aplicação a pincel e espátula de utilizando o adesivo acetato polivinílico (PVA) diluído em água a 50%;</li> <li>° Limpeza da camada pictórica em duas fases, primeiramente com uma mistura de White Spirit e etanol numa proporção de 50:50, seguidamente com uma mistura de White Spirit e etanol numa proporção de 1:3 para remoção pontual do verniz envelhecido;</li> <li>° Preenchimento de lacunas com pasta de preenchimento Modostuc, polindo de seguida com lixas de diferentes granulometrias;</li> <li>° Reintegração cromática a aguarela Winsor&amp;Newton (mimético);</li> <li>° Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81;</li> <li>° Emolduramento final– dada a reduzida espessura foram colocados cartão <i>acid-free</i> bem como uma placa de polipropileno de cor branca, cortados à medida do espaço disponível e ao nível da superfície do reverso da moldura para impedir a movimentação da pintura e para garantir um melhor emolduramento e minimizar a ocorrência de empenamentos.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>
<p><u>Denominação:</u> Retrato de Menino  <u>Outra denominação:</u> Retrato do filho de J. Veloso Salgado, em criança  <u>Proprietário:</u> Legado por</p>	<p><u>Suporte:</u> O suporte apresenta um bom estado de conservação.</p> <p><u>Camadas Superiores:</u> Apresenta sujidade superficial bem como, no lado direito da pintura, escorrências de tom esbranquiçado. É</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Limpeza superficial (recurso a trincha de cerdas macias);</li> <li>° Consolidação e fixação das camadas de preparação e cromática (Klucl G aplicado sobre a policromia com um pincel de cerdas macias);</li> </ul>	 <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Depois da Intervenção</p>

<p>Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u> -  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 30,3 x 21,3 cm x 0,7 (alt. x larg. x prof.)  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Veloso Salgado  <u>Data de execução:</u> N. dat.  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito – “J. V. Salgado”.</p>	<p>possível ainda observar algumas lacunas ao nível das camadas pictórica e de preparação, de reduzida dimensão. A camada de proteção original encontra-se alterada e envelhecida, apresentando-se com um tom amarelo e com vários excrementos de mosca.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>° Limpeza da camada pictórica (White Spirit);</li> <li>° Preenchimento e nivelamento de lacunas (pasta de preenchimento Modostuc);</li> <li>° Reintegração cromática (aguarelas Winsor &amp; Newton e guache Talens);</li> <li>° Aplicação, a trincha de cerdas macias, de uma camada final de proteção - cera microcristalina Cosmolloid diluída em White Spirit;</li> <li>° Emolduramento final – dada a reduzida espessura foram colocados cartão <i>acid-free</i> bem como uma placa de polipropileno de cor branca, cortados à medida do espaço disponível e ao nível da superfície do reverso da moldura para impedir a movimentação da pintura e para garantir um melhor emolduramento e minimizar a ocorrência de empenamentos.</li> </ul>		
<p><u>Denominação:</u> Retrato de senhora com barrete  <u>Proprietário:</u> Legado por Maria da Conceição Ravara Alves Veloso Salgado ao MNAC-MC  <u>N.º:</u> NLX_22  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 30 x 20,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Ferreira Chaves  <u>Data de execução:</u> 1892  <u>Inscrições:</u> Assinatura, local e data, no canto inferior direito – “FC”; “Valles”; “1892”.</p>	<p><u>Suporte:</u> O suporte consiste numa tela com densidade de 18x17. Não apresenta a tensão adequada, encontrando-se ligeiramente enfolada. Apresenta alguma sujidade superficial, em especial nos cantos, entre a tela e a grade (a acumulação de poeira neste local deveu-se ao ângulo da pintura face à parede em que se encontrava). A grade é extensível, apresentando uma cunha em cada canto. As suas arestas são boleadas mas não chanfradas. Está segura à moldura por 6 pregos.</p> <p><u>Camadas Superiores:</u> A pintura apresenta um verniz envelhecido e com brilho desigual. Sobre este encontram-se alguns excrementos de mosca e há marcas de abrasão no braço esquerdo da figura (lado direito da pintura). Apresenta uma rede de estalados que está concentrada na zona da tela correspondente à área que não está apoiada pelas travessas da grade, ou seja, a insuficiente tensão e conseqüente deformação</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>° Desemolduramento, com recurso a alicate e torquês para remoção dos elementos metálicos oxidados;</li> <li>° Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias e pincel fino (para limpeza dos resíduos entre a tela e a grade);</li> <li>° Limpeza da camada pictórica com uma mistura de White Spirit e etanol numa proporção de 50:50;</li> <li>° Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81;</li> <li>° Emolduramento final.</li> </ul>		
				

do suporte têxtil tornou a camada pictórica mais propensa a este fenómeno, que por si só já é originado pelo envelhecimento.



Depois da Intervenção

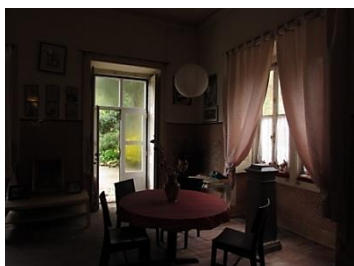


Depois da Intervenção

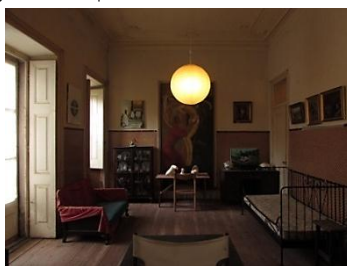
## Anexo E | NCO – Registo fotográfico das divisões



**Figura 105** | NCO: Porta de entrada.



**Figura 106** | NCO: Sala de Estar\_1.



**Figura 107** | NCO: Sala de Estar\_2.



**Figura 108** | NCO: Quarto das telas s/ grade - primeira visita.



**Figura 109** | NCO: Quarto das telas s/ grade - segunda visita.



**Figura 110** | NCO: Quarto das tábuas e cartões - primeira visita



**Figura 111** | NCO: Quarto das tábuas e cartões -segunda visita.



**Figura 112** | NCO: Obras emolduradas - segunda visita.



**Figura 113** | NCO: Tábuas - segunda visita



**Figura 114** | NCO: Quarto dos desenhos



**Figura 115** | NCO: Telas organizadas - segunda visita.



**Figura 116** | NCO: Telas grandes – primeira visita.



















**Figura 117** | NCO: Telas grandes segunda visita.




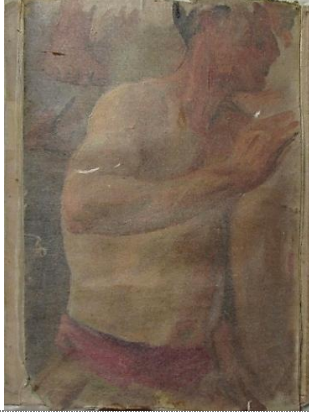


Página intencionalmente deixada em branco


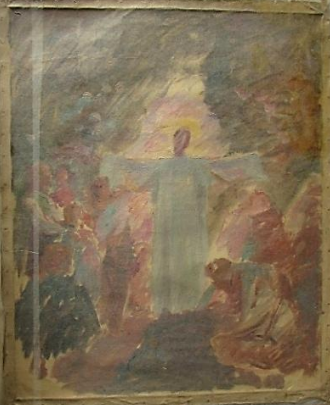






## Anexo F | NCO – Identificação das obras











Tabela 12 | Identificação e registo fotográfico das obras NCO\_1 a NCO\_151, localizadas na propriedade da Estrada Nova da Rainha.









N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO	
QUARTO 1 - TELAS	NCO_1	<i>Estudo – Cabeça com colar (inacabado),</i> N. dat. Óleo s/ tela, 55 x 45,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_2		<i>Estudo – Três Doutores (Assembleia?)</i> Óleo s/ tela, 60 x 50 cm Não assinado e não datado.
	NCO_3	<i>Estudo para a pintura “No Cemitério”</i> Óleo s/ tela, 57 x 43,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_4		<i>Estudo – Retrato equestre da Rainha D. Amélia (Cabeça) ?</i> Óleo s/ tela, 55,5 x 45,5 cm Veloso Salgado, não datado.
	NCO_5	<i>Estudo – Cavalo</i> Óleo s/ tela, 57 x 41 cm Não assinado e não datado.		NCO_6		<i>Estudo – Construtores projetando ponte</i> Óleo s/ tela, 58 x 43 cm Não assinado e não datado.
	NCO_7	<i>Estudo – Nu figura feminina com pano azul</i> Óleo s/ tela, 50 x 35,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_8		<i>Estudo – Homem morto com panos vermelhos</i> Óleo s/ tela, 28 x 34 cm Não assinado e não datado.









N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_9	<i>Retrato de homem</i> Óleo s/ tela, 60 x 48 cm Não assinado e não datado.		NCO_10		<i>Estudo – Homem em barco (?)</i> Óleo s/ tela, 46 x 75 cm Não assinado e não datado.
NCO_11	<i>Estudo – Nu figura feminina deitada com pano verde</i> Óleo s/ tela, 43 x 67 cm Não assinado e não datado.		NCO_12		<i>Estudo – Doutores Justiça, Legisladores</i> Óleo s/ tela, 75,5 x 60 cm Não assinado e não datado.
NCO_13	<i>Estudo – Vasco da Gama com Samorim?</i> Óleo s/ tela, 54 x 72,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_14		<i>Estudo – Cena de batalha</i> Óleo s/ tela, 59 x 71,5 cm Não assinado e não datado.
NCO_15	<i>Estudos para edifício público com duas portas /Estudo para vãos de porta</i> Óleo s/ tela, 72 x 80 cm Estudo possivelmente para a EM L ou AR. Não assinado e não datado.		NCO_16		<i>Estudo de interior de edifício com bandeira</i> Óleo s/ tela, 58 x 79 cm Não assinado e não datado.








N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_17	<i>Estudo para Escola Médica ?</i> Óleo s/ tela, 58 x 40 cm Não assinado e não datado.		NCO_18		<i>Retrato completo de homem com gravata branca</i> Óleo s/ tela, 58 x 50 cm Não assinado e não datado.
NCO_19	<i>Estudo – Homem sentado a desenhar ?</i> Óleo s/ tela, 48 x 84 cm Não assinado e não datado.		NCO_20		<i>Estudo – Tronco de homem com pano vermelho à cintura</i> Óleo s/ tela, 63 x 41,5 cm Não assinado e não datado.
NCO_21	<i>Paisagem (?)</i> Óleo s/ tela, 48,5 x 64,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_22		<i>Senhora de mantos claros com menino ao colo junto ao rio</i> Óleo s/ tela, 55 x 44 cm Não assinado e não datado.











N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_23	<i>Retrato de homem nu da cintura para cima / Retrato de homem em tronco nu</i> Óleo s/ tela, 38 x 59 cm Não assinado e não datado.		NCO_24		<i>Estudo para Cristo</i> Óleo s/ tela, 60,5 x 49,5 cm Não assinado e não datado.
NCO_25	<i>Estudo – Arquitetos</i> Óleo s/ tela, 43 x 58 cm Tela cortada a meio. Não assinado e não datado.		NCO_26		<i>Retrato de homem (Luciano Freire?)</i> Óleo s/ tela, 48 x 46 cm Não assinado e não datado.
NCO_27	<i>Dois retratos sobrepostos (Teófilo Braga?)</i> Óleo s/ tela, 23 x 48 cm Não assinado e não datado.		NCO_28		<i>Estudo para jardim/ Paisagem com cascata</i> Óleo s/ tela, 27 x 39 cm Não assinado e não datado.
NCO_29a	Par de estudos – <i>Mulher nua de costas em azul</i> Óleo s/ tela, 24 x 18 cm Não assinado e não datado.		NCO_29b		Par de estudos – <i>Mulher nua de costas em verde</i> Óleo s/ tela, 24 x 18 cm Não assinado e não datado.











N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_30	<i>Cena militar ?</i> Óleo s/ tela, 32 x 40 cm Não assinado e não datado.		NCO_31		<i>Estudo para teto com anjos (?)</i> Óleo s/ tela, 28 x 41 cm Não assinado e não datado. Pode tratar-se de um estudo para a pintura ( <i>Alegoria à Música</i> ) do teto do Salão de Música da casa de Leça de D. Adelina de Oliveira Pinto, irmã do Conde de Leça, demolida para fazer o porto de Leixões. Foi removida para a casa da atual proprietária, outrora também pertença de D. Adelina.
NCO_32	<i>Retrato de Senhora</i> Óleo s/ tela, 30,5 x 25,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_33		<i>Estudo de colunas de parede (interior de edifício) / Estudo de elementos arquitetónicos</i> Óleo s/ tela, 36 x 29 cm Não assinado e não datado.
NCO_34	<i>Estudo para parque</i> Óleo s/ tela, 26 x 44 cm Não assinado e não datado.		NCO_35		<i>Estudo de bosque</i> Óleo s/ tela, 39 x 28 cm Não assinado e não datado.
NCO_36	<i>Estudo de mãos</i> Óleo s/ tela, 38 x 44 cm Não assinado e não datado.		NCO_37		<i>Paisagem com céu cor-de-rosa</i> Óleo s/ tela, 65 x 102 cm Não assinado e não datado.
NCO_38	<i>Paisagem de praia com figura feminina</i> Óleo s/ tela, 64 x 91 cm Não assinado e não datado.		NCO_39		<i>Paisagem (?)</i> Óleo s/ tela, 64 x 80 cm Não assinado e não datado.











N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_40	<i>Retrato de Freira</i> Óleo s/ tela, 100 x 73 cm Não assinado e não datado.		NCO_41		<i>Árvores com muro (?) em segundo plano</i> Óleo s/ tela, 58 x 80 cm Não assinado e não datado.
NCO_42	<i>Senhora toca viola</i> Óleo s/ tela, 92 x 65 cm Não assinado e não datado.		NCO_43		<i>Estudo das Vindimas</i> Óleo s/ tela, 86 x 52 cm Não assinado e não datado.
NCO_44	<i>Fragmento de estudo com figura masculina</i> Óleo s/ tela, 69 x 62 cm (dimensões maiores) Não assinado e não datado.		NCO_45		<i>Estudo de parte de teto (?)</i> Óleo s/ tela, 46,5 x 78,5 cm Não assinado e não datado.
QUARTO 2 – CARTÕES, TÁBUAS, ESTUDOS	NCO_46a	<i>Estudo – Paisagem</i> Óleo s/ madeira, 19 x 24 cm Não assinado e não datado.			
			NCO_46b		<i>Estudo – Paisagem</i> Óleo s/ madeira, 19 x 24 cm Não assinado e não datado.

N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_47	<i>Estudo – Caminho com pedras / Caminho empedrado com ponte</i> Óleo s/ madeira, 14,8 x 23,8 cm Não assinado e não datado.		NCO_48		<i>Estudo – Árvore</i> Óleo s/ cartão, 24 x 14 cm Não assinado e não datado.
NCO_49	<i>Estudo – Árvores</i> Óleo s/ madeira, 11 x 24 cm Não assinado e não datado.				
NCO_50a	<i>Estudo – Árvores / Floresta</i> Óleo s/ madeira, 19 x 27 cm Não assinado e não datado.		NCO_50b		<i>Estudo – Paisagem incompleta</i> Óleo s/ madeira, 19 x 27 cm Não assinado e não datado.
NCO_51a	<i>Estudo – Coluna interior de edifício</i> Óleo s/ madeira, 23,5 x 14 cm Não assinado e não datado.		NCO_51b		<i>Estudo – Cavalos e carroça</i> Óleo s/ madeira, 23,5 x 14 cm Não assinado e não datado.
NCO_52a	<i>Estudo para edifício (Assembleia)</i> Óleo s/ madeira (tampa de caixa de charutos), 28 x 17 cm Não assinado e não datado.		NCO_52b		<i>Estudo – Exterior de edifício</i> Óleo s/ madeira, 28 x 17 cm Não assinado e não datado.






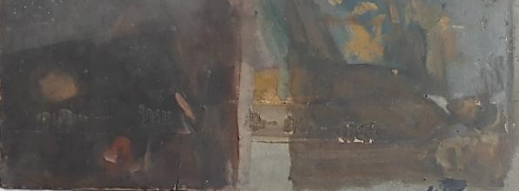


N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_53	<i>Estudo – Camões e as Tágides</i> Óleo s/ cartão, 17 x 25,5 cm Não assinado e não datado.				
NCO_54a	<i>Estudo – Mulher com capa vermelha</i> Óleo s/ madeira (tampa de caixa de charutos), 28 x 15,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_54b		<i>Estudo – Retrato de homem com mãos nos bolsos</i> Óleo s/ madeira, 28 x 15,5 cm. Não assinado e não datado.
NCO_55	<i>Estudo – Senhora com mãos no colo / Estudo para Senhora Vestida de Branco</i> Óleo s/ madeira, 24 x 14,3 cm Não assinado e não datado.		NCO_56		<i>Estudo – Retrato de homem sentado com bengala e cartola</i> Óleo s/ cartão, 27 x 14 cm Não assinado e não datado.
NCO_57	<i>Retrato de senhora vestida de verde</i> Óleo s/ madeira, 24,3 x 14,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_58		<i>Nossa Senhora</i> Óleo s/ madeira, 24,3 x 14,5 cm Não assinado e não datado.







N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_59	<i>Descida da Cruz</i> Óleo s/ madeira, 24,3 x 14,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_60		<i>Estudo - Mar</i> Óleo s/ madeira, 14,5 x 24,3 cm Não assinado e não datado.
NCO_61	<i>Estudo - Senhora a escrever</i> Óleo s/ madeira, 24,3 x 14,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_62		<i>Estudo - Interior de edifício (Assembleia?)</i> Óleo s/ tela, 15,5 x 21,5 cm Não assinado e não datado.
NCO_63	<i>Estudo - Cinco pinheiros</i> Óleo s/ madeira, 19 x 24 cm Não assinado e não datado.		NCO_64		<i>Estudo - Rosto de mulher</i> Óleo s/ madeira, 20 x 26,8 cm Não assinado e não datado.
NCO_65a	<i>Estudo - Mulher sentada no jardim</i> Óleo s/ madeira, 24 x 19 cm Não assinado e não datado.		NCO_65b		<i>Estudo - Mulher árabe com capa</i> Óleo s/ madeira, 24 x 19 cm Não assinado e não datado.
NCO_66	<i>Estudo - Flores brancas</i> Óleo s/ cartão, 24 x 19 cm Não assinado e não datado.		NCO_67		<i>Estudo - Hortenses</i> Óleo s/ cartão, 21,5 x 27 cm Não assinado e não datado.









N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_68	<i>Estudo – Mulher em vão de porta com vestido verde</i> Óleo s/ madeira, 27 x 20 cm Não assinado e não datado.		NCO_69		<i>Estudo – Barcos no rio</i> Óleo s/ madeira, 17,5 x 29,5 cm Não assinado e não datado.
NCO_70	<i>Estudo – Casario</i> Óleo s/ madeira, 19 x 29 cm Não assinado e não datado.		NCO_71		<i>Natureza-morta (flores)</i> Óleo s/ cartão, 21,3 x 27,5 cm Não assinado e não datado.
NCO_72a	<i>Estudo – Arco-íris</i> Óleo s/ cartão, 22 x 27 cm Não assinado e não datado.		NCO_72b		<i>Estudo – Retrato de senhora em canapé</i> Óleo s/ cartão, 22 x 27 cm Não assinado e não datado.
NCO_73	<i>Estudo – Senhora com sombrinha</i> Óleo s/ cartão, 27 x 22 cm Não assinado e não datado.		NCO_74		<i>Flores</i> Óleo s/ cartão, 22 x 27 Assinatura no canto inferior direito: <i>J. V. Salgado</i> , não datado.
NCO_75	<i>Estudo – Retrato de homem</i> Pastel s/ cartão, 27 x 22 cm Não assinado e não datado.		NCO_76		<i>Estudo – Touro deitado</i> Óleo s/ cartão, 20,5 x 33,5 cm Não assinado e não datado.









N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_77	<i>Estudo – Mar com ondas</i> Óleo s/ madeira, 23,5 x 34,2 cm Não assinado e não datado.		NCO_78		<i>Estudo incompleto de lavadeira</i> Óleo s/ madeira, 23 x 34 cm Não assinado e não datado.
NCO_79a	<i>Estudo para teto oval</i> Óleo s/ cartão, 25 x 29,3 cm Não assinado e não datado.		NCO_79b		<i>Estudo – Retrato de Senhora de capa verde</i> Óleo s/ cartão, 25 x 29,3 cm Não assinado e não datado.
NCO_80	<i>Retrato de africana</i> Óleo s/ madeira, 34 x 24 cm Não assinado e não datado.		NCO_81		<i>Cavalo no estábulo</i> Óleo s/ madeira, 23,5 x 34 cm Assinatura no canto inferior esquerdo: <i>J. V. Salgado</i> , não datado.
NCO_82	<i>Paisagem rochosa</i> Óleo s/ cartão fino, 24,5 x 34 cm Não assinado e não datado.		NCO_83		<i>Estudo – Cabeças de duas mulheres</i> Óleo s/ madeira, 30 x 36 cm Não assinado e não datado.
NCO_84a	<i>Estudo – Rei ordena cavaleiro</i> Óleo s/ cartão, 32 x 40 cm Não assinado e não datado.		NCO_84b		<i>Estudo – Cristo crucificado</i> Óleo s/ cartão, 32 x 40 cm Não assinado e não datado.







N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_85	<i>Estudo – Três Santas em nichos</i> Óleo s/ cartão, 33 x 41 cm Não assinado e não datado.		NCO_86		<i>Estudo – Quatro cabeças de mulher</i> Óleo s/ madeira, 29 x 41,2 cm Não assinado e não datado.
NCO_87	<i>Retrato de enfermeira/freira</i> Óleo s/ tela colada em cartão ( <i>canvas board</i> ), 41 x 31,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_88		<i>Estudo – Cena teatral</i> Óleo s/ cartão, 30,2 x 39 m Não assinado e não datado.
NCO_89a	<i>Estudo – Tourada</i> Óleo s/ madeira, 31,8 x 40 cm Não assinado e não datado.		NCO_89b		<i>Estudo – Fogueira na praia ao luar ?</i> Óleo s/ madeira, 31,8 x 40 cm Não assinado e não datado.
NCO_90a	<i>Estudo – Cristo à beira-mar?</i> Óleo s/ madeira, 29,5 x 40 cm Não assinado e não datado.		NCO_90b		<i>Estudo – Jardim florido</i> Óleo s/ madeira, 29,5 x 40 cm Não assinado e não datado.





N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_91	<i>Estudo – Arvoredo</i> Óleo s/ madeira, 41 x 29 cm Não assinado e não datado.		NCO_92		<i>Estudo – Pinhal</i> Óleo s/ madeira, 22 x 41 cm Não assinado e não datado.
NCO_93	<i>Tema não possível de identificar</i> Óleo s/ tela colada em cartão (canvas board), 30 x 36 cm Não assinado e não datado.		NCO_94		<i>Estudo – Paisagem com mar ao fundo (?)</i> Óleo s/ cartão, 27 x 35 cm Não assinado e não datado.
NCO_95	<i>Estudo de teto retangular tripartido</i> Óleo s/ madeira, 27 x 35 cm Não assinado e não datado.		NCO_96		<i>Estudo – Dois retratos (figura masculina e figura feminina)</i> Óleo s/ cartão, 19 x 51,5 cm Não assinado e não datado.
NCO_97	<i>Estudo – Figura masculina completa (Estudo para o retrato de D. Pedro V?)</i> Óleo s/ madeira, 37,5 x 15,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_98		<i>Estudo – Barco incompleto</i> Óleo s/ madeira, 13,5 x 30 cm Não assinado e não datado.







N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO	
NCO_99	<p><i>Estudo –Coroação / Cerimónia (?)</i>                      Óleo s/ tela, 42,5 x 27 cm                      Poderá tratar-se de um estudo para uma das pinturas da Sala do Tribunal do Comércio, no Palácio da Bolsa, Porto. Presumivelmente a parte central do tríptico “El-Rei D. Dinis Administrando Justiça” (1899)                      Não assinado e não datado.</p>		NCO_100		<p><i>Estudo – Escritório</i>                      Óleo s/ tela, 40,5 x 27 cm                      Não assinado e não datado.</p>	
QUARTO 2 - TELAS	NCO_101	<p><i>Morte de mulher com ninfas</i>                      Óleo s/ tela,                      Pintura pela frente: 148 x 84 cm                      Moldura: 178 x 115 cm                      Não assinado e não datado.</p>		NCO_102		<p><i>Vila ao pôr-do-sol(Bretanha?)</i>                      Óleo s/ tela, 54 x 72,7 cm                      Assinado e datado no canto inferior direito: <i>Félix Planquette (?)</i>                      1844</p>
	NCO_103	<p><i>Paisagem com moinho</i>                      Óleo s/ tela, 50 x 100 cm.                      Não assinado e não datado.</p>		NCO_104		<p><i>Estudo – Coroação (?)</i>                      Óleo s/ tela, 57 x 125 cm                      Tela com grade e acrescento de tábua em cima. Papel colado sobre a tela com a figura feminina.                      Estudo para <i>A Pátria coroando os seus heróis / A Pátria coroando os Heróis da Liberdade / Apoteose dos heróis da liberdade</i> (1904), tela do Museu Militar de Lisboa.</p>








N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_105	<i>Onda</i> Óleo s/ tela, 50 x 95 cm Assinado no canto inferior esquerdo: <i>Fanny Munro</i> , não datado.		NCO_106		<i>O torreão do Palácio (Cascaes)</i> , Fernando Santos 1922 Óleo s/ tela colada em cartão ( <i>canvas board</i> ), 35,5 x 26 cm Assinatura, data e dedicatória no canto inferior esquerdo: <i>Ao Mestre Veloso Salgado grande artista e amigo / F Santos 1922</i>
NCO_107	<i>Piquenique</i> Óleo s/ cartão fino, 16 x 22 cm Assinado no canto inferior direito: <i>Horácio Silva</i> , não datado.		NCO_108		<i>Paisagem alentejana/ribatejana (?)</i> Óleo s/ madeira, 15 x 28 cm Parece apresentar uma assinatura no canto inferior esquerdo que não é discernível no estado de conservação atual. Não datado.
NCO_109	<i>Pátio</i> Óleo s/ cartão, 25,5 x 30 cm Não assinado e não datado.		NCO_110		<i>Vaca castanha e branca</i> Óleo s/ cartão, 24 x 27,8 cm Não assinado e não datado.
NCO_111	<i>Vaca preta e branca</i> Óleo s/ cartão, 25 x 29 cm Não assinado e não datado.		NCO_112		<i>Praia com palmeiras</i> Óleo s/ cartão, 24,5 x 33,5 cm Não assinado e não datado.




N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_113	<i>Estudo – Vacas</i> Óleo s/ cartão, 25 x 33,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_114		<i>Natureza-morta com romãs e vaso</i> Óleo s/ madeira, 32,5 x 40 cm Não assinado e não datado.
NCO_115	<i>Árvores nas dunas</i> Óleo s/ tela, 38 x 61 cm Não assinado e não datado.		NCO_116		<i>Rio com barco e árvores (choupos)</i> Óleo s/ tela, 35 x 39 cm Não assinado e não datado.
NCO_117	<i>Descida da Cruz</i> Óleo s/ tela, 24,3 x 33 cm Não assinado e não datado.		NCO_118		<i>Barco atracado na praia</i> Óleo s/ tela, 26 x 41 cm Não assinado e não datado.
NCO_119	<i>Maria Conceição Veloso Salgado (?)</i> Óleo s/ madeira, 32 x 25,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_120		<i>Pescadores no rio</i> Óleo s/ tela colada em cartão ( <i>canvas board</i> ), 13,3 x 19 cm Não assinado e não datado.

N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO	
NCO_121	<p><i>Baía</i> Óleo s/ cartão, 25,5 x 33,5 cm Assinado e datado no canto inferior esquerdo (1881) contudo a assinatura é impercetível.</p>		NCO_122		<p><i>Tema impossível de identificar</i> Óleo s/ madeira, Óleo s/ madeira, 15,5 x 21 cm. Não assinado e não datado.</p>	
NCO_123	<p><i>Senhora recostada num banco</i> Óleo s/ madeira, 22 x 27 cm Não assinado e não datado.</p>		NCO_124		<p><i>Retrato de homem com suíças brancas</i> Óleo s/ cartão, 40 x 32 cm Não assinado e não datado.</p>	
QUARTO 3 – TELAS GRANDE DIMENSÃO	NCO_125	<p><i>Senhora com borrego</i> Óleo s/ tela, 200,5 x 251 cm Assinado e datado no canto inferior direito: <i>J. V. Salgado / 1928</i></p>		NCO_126		<p><i>O descanso dos lenhadores</i> Óleo s/ tela, 199 x 251 cm Assinado e datado no canto inferior direito: <i>J. V. Salgado 1937.</i></p>

N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_127	<p><i>Túlia fazendo passar o carro sobre o cadáver do pai</i>                      Óleo s/ tela, 199 x 261 cm                      Veloso Salgado, c. 1897</p>		NCO_128		<p><i>Retrato de .D. Pedro V</i>                      Óleo s/ tela, 170,5 x 120,5 cm                      Veloso Salgado, não datado.</p>
NCO_129	<p><i>Mulher pedinte nua</i>                      Óleo s/ tela, 183,5 x 85,5 cm.                      Veloso Salgado, não datado.</p>		NCO_130		<p><i>Camões leva as Tágides para caravela</i>                      Óleo s/ tela, 86 x 160 cm                      Veloso Salgado, não datado</p>

N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_131	<p><i>Senhora do/com passarinho</i> Óleo s/ tela, 140,5 x 111,3 cm Assinado e datado no canto inferior esquerdo: <i>J. V. Salgado 1914</i></p>		NCO_132		<p><i>Estudo para teto com três cenas rurais</i> Óleo s/ tela, 49 x 211 cm Grade em bom estado. Pode tratar-se de um estudo para as alegorias à agricultura a ao comércio; à ciência, às artes e à indústria e à Pátria, à Paz e à Fortuna, que foram entregues a Artur Alves Cardoso.</p>
NCO_133	<p><i>Retrato de homem com gravata axadrezada/ vermelha e preta</i> Óleo s/ tela, 114,6 x 85 cm Veloso Salgado, não datado</p>		NCO_134		<p><i>Estudo para "O Sufrágio"</i> Óleo s/ tela pregada em madeira, 59,5 x 76,5 cm Veloso Salgado, não datado.</p>
NCO_135	<p><i>Nu masculino</i> Óleo s/ tela, 81 x 65 cm. Veloso Salgado, não datado</p>		NCO_136		<p><i>Menino vestido de branco</i> Óleo s/ tela, 158 x 85,5 cm Veloso Salgado, não datado</p>

N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_137	<i>Estudo para “A lei protegendo a Indústria, o Comércio e a Agricultura”</i> Óleo s/ tela, 84 x 194 cm Veloso Salgado, não datado		NCO_138		<i>Campo de flores</i> Óleo s/ tela, 104,5 x 128 cm Não assinado e não datado.
NCO_139	<i>Retrato de homem com chapéu e bengala (pastor?)</i> Óleo s/ tela, 113,7 x 148,5 cm Não assinado e não datado.		NCO_140		<i>Cavalo</i> Óleo s/ tela, 34,8 x 19 cm Não assinado e não datado.
NCO_141	<i>Barco na praia</i> Óleo s/ tela, 27 x 41 cm Não assinado e não datado.		NCO_142		<i>Retrato de senhora com berloques ao pescoço</i> Óleo s/ madeira, 41,3 x 29,8 cm Não assinado e não datado.
QUARTO 4 NCO_143	<i>Estudo para a luneta da Sala das Sessões da Assembleia da República</i> Óleo s/ tela, 36,5 x 158 cm Assinado e datado no canto inferior direito: <i>J. V. Salgado 1920</i>				

N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
SALA	NCO_144	<i>Retrato de criança</i> Óleo s/ cartão, 40,5 x 33 cm Assinado no canto superior direito: J. V. Salgado, não datado.		NCO_145	<i>Paisagem com mar ao fundo</i> Óleo s/ cartão, 24,7 x 35 cm Não assinado e não datado.
	NCO_146	<i>Cavaleiro no burro</i> Óleo s/ madeira, 40 x 32 cm Veloso Salgado, não datado		NCO_147	<i>Retrato de família</i> Óleo s/ cartão, 37 x 44 cm Veloso Salgado, não datado.
	NCO_148	<i>Estudo para o Retrato Equestre da Rainha D. Amélia</i> Óleo s/ cartão (?), 39 x 30,5 cm Veloso Salgado, não datado		NCO_149	<i>Pinheiro bravo (?)</i> Óleo s/ madeira, 33 x 23 cm Madeira com inscrição no verso: "Declaro por minha honra / que esta pintura foi feita / por meu Avô o Pintor / José Velloso Salgado / Junho 2009 / M. Conceição Velloso Salgado"

N.º	IDENTIFICAÇÃO	REGISTO FOTOGRÁFICO	N.º	REGISTO FOTOGRÁFICO	IDENTIFICAÇÃO
NCO_150a	<p><i>Carro numa rua de Colares</i> Óleo s/ madeira, 50 x 40 cm Veloso Salgado, não datado.</p>		NCO_150b		<p><i>Retrato de senhora à varanda~</i> Óleo s/ madeira, 50 x 40 cm Veloso Salgado, não datado.</p>
NCO_151	<p><i>Jesus (réplica)</i> Óleo s/ tela, 55 x 89 cm Veloso Salgado, não datado.</p>				

## Anexo G | MNAC-MC – Obras intervencionadas: identificação e registo de intervenção individual

Tabela 13 | Intervenções realizadas em peças das reservas do MNAC-MC.

Identificação da Obra	Estado de Conservação (Descrição sucinta)	Intervenção Realizada	Registo Fotográfico do Anverso	Registo Fotográfico do Reverso
<p><u>Denominação:</u> A Tempestade  <u>Outra denominação:</u> ---  <u>Proprietário:</u> MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u> 501  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 82 x 65 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> António José Patrício  <u>Data de execução:</u> 1858  <u>Inscrições:</u> Assinatura nos cantos inferiores direito e esquerdo (“Patrício pint.”) e datado (1858). Carimbo do MNAC-MC e n.º de inventário no reverso (Museu M.N.A.C. 501).</p>	<p><u>Suporte:</u> O suporte apresenta um bom estado de conservação; a tela foi reentelada possivelmente a cera e encontra-se bem esticada na grade. A grade é nova e apresenta um bom estado de conservação.</p> <p><u>Camadas Superiores:</u> A camada pictórica apresenta uma textura muito irregular e um verniz envelhecido e oxidado, sobre o qual são visíveis escorrências escuras bem como excrementos de mosca. É possível ver ainda escorrências esbranquiçadas em algumas zonas e pequenas manchas claras em alguns pontos da composição, nomeadamente abaixo da figura que se encontra à esquerda. Apresenta algumas lacunas ao nível das camadas superiores bem como uma rede de estalados prematuros em alguns tons utilizados.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com uma mistura de ligroína e etanol numa proporção de 80:20;</li> <li>◦ Retoques/Correção da reintegração cromática dos preenchimentos efetuados numa intervenção anterior, a aguarela;</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81.</li> </ul>	<div data-bbox="1863 478 2279 982" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="1961 989 2178 1014">Antes da Intervenção</p> <div data-bbox="1863 1024 2279 1528" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="1961 1528 2178 1554">Depois da Intervenção</p>	<div data-bbox="2338 478 2754 982" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="2436 989 2653 1014">Antes da Intervenção</p>

**Denominação:** Caminhos de Terra

**Outra denominação:**

**Proprietário:** MNAC-MC

**N.º de inventário:** 1725

**Tipo de Suporte:** Tela

**Técnica:** Óleo

**Formato:** Retangular

**Dimensões (em centímetros):**

50 x 66 cm

**Autoria/ Atribuição:** Pedro

Figueiredo

**Data de execução:**

**Inscrições:** Assinatura no

canto inferior direito: P.

Figueiredo. Não datado.

Carimbo de inventário no

verso: Museu N.A.C. 1725.

**Suporte:** A pintura apresenta uma tela grosseira de malha aberta, sendo os fios da teia de maior espessura que os da trama (estrutura tafetá). A grade não se encontra em bom estado de conservação, estando a fender-se nos encaixes, além de não ser extensível e já não providenciar a devida tensão à tela originando ligeiros enfolamentos. É possível observar manchas pelo reverso da pintura, correspondentes à rede de estalados da camada pictórica que permite uma maior permeabilidade de humidade e sujidade através das fissuras. Os cravos metálicos utilizados para fixar à tela encontram-se muito oxidados e as bandas da tela são demasiado pequenas e encontram-se degradadas. A tela apresenta muita sujidade, em especial nas zonas da tela que estão sob a grade.

**Camadas Superiores:** A obra apresenta uma extensa rede de estalados, quer de envelhecimento (que afetam os estratos da camada pictórica e de preparação), quer de secagem (em alguns tons de cor avermelhada, por exemplo). As várias camadas de tinta de grande espessura e contribuem para que a camada pictórica seja rígida e não consiga acompanhar em pleno os movimentos do suporte. Há algumas lacunas ao nível das camadas de preparação e pictórica, associadas sobretudo a vértices dos estalados e áreas em risco de destacamento. Apresenta ainda algumas manchas de tom cinzento-escuro ou, por vezes, preto, um pouco por toda a superfície pictórica, que serão, provavelmente, originadas por atividade biológica (fungos). A pintura não aparenta apresentar camada de proteção.

**Relatório do tratamento:**

- Aplicação de um *facing* de proteção com verniz Laropal e papel japonês, para garantir a estabilidade da camada pictórica e uma pré-fixação durante o transporte (realizado com a pintura na horizontal), para diminuir o risco de perda de material;
- Remoção do *facing* com verniz com *White Spirit*, após o transporte, para permitir um levantamento aprofundado do estado de conservação;
- Desemolduramento com auxílio de um alicate e torquês para remoção dos pregos que fixavam a grade à moldura;
- Desengradamento com auxílio de uma chave de fendas para remoção dos cravos de fixação da tela à grade;
- Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;
- Segundo *facing* para fixação das camadas de preparação e pictórico, com a aplicação a trincha de BEVA 371 em *White Spirit*, numa proporção de 50:50 (justificada pelo risco de destacamento agravado pela profunda rede de estalados de envelhecimento);
- Melhoramento da superfície com aplicação de calor, o que permitiu simultaneamente a ativação do adesivo e a planificação da tela com a colocação de pesos sobre a obra. Pontualmente, após a remoção do *facing*, o adesivo foi ativado com recurso a espátula quente nas zonas mais frágeis, com a aplicação de pesos nas áreas aquecidas;
- Limpeza da camada pictórica com isopropanol e aplicação pontual de etanol para remover as manchas existentes;
- Aplicação de novas bandas de tensão, utilizando Reemay ®, para se adquirir uma tensão eficaz após a fixação à grade, sem adicionar peso excessivo à tela. A adesão das bandas foi efetuada com BEVA Film ®, ativado com espátula quente;
- Preenchimento de lacunas com pasta de preenchimento Modostuc ® e nivelamento dos mesmos com lixas de vários grãos;
- Engradamento em grade nova, extensível e boleada, com aplicação de agrafos;
- Reintegração cromática a aguarela (*tratteggio vertical*);
- Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81;
- Retoque final com pigmento e verniz Laropal para pequenos ajustes da reintegração.



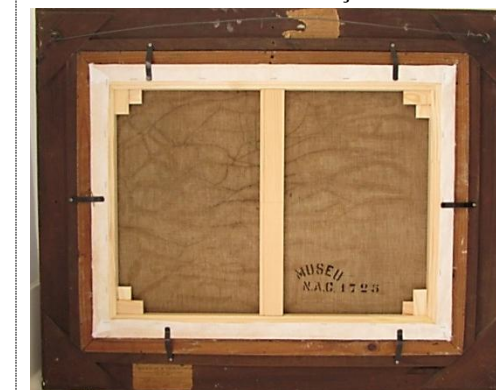
Antes da Intervenção




Depois da Intervenção








Antes da Intervenção


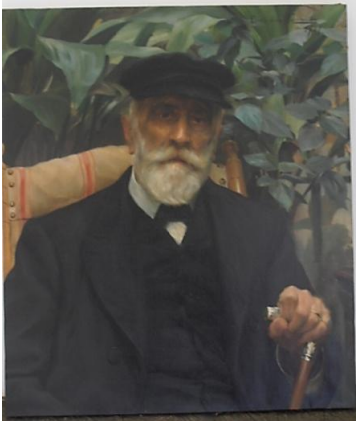



Depois da Intervenção

<p><u>Denominação:</u> O Cego Rabequista  <u>Outra denominação:</u>  <u>Proprietário:</u> MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u>  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 1,85 x 1,35 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Rodrigues  <u>Data de execução:</u> 1855  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito (“Rodrigues f(?)”) e datado (1855).</p>	<p><u>Suporte:</u> O suporte foi reentelado, provavelmente a cera, em grade nova. Encontra-se em bom estado de conservação.</p> <p><u>Camadas Superiores:</u> A pintura apresenta um verniz oxidado e é possível observar escorrências de uma substância escura sobre a figura à esquerda. As camadas cromáticas e de preparação apresentam estalados de envelhecimento bastante largos, aos quais estão por vezes associadas lacunas de pequena dimensão. A textura da camada cromática das zonas de fundo apresenta alguma irregularidade, particularmente no lado esquerdo. Em certas áreas é possível observar estalados prematuros, por exemplo nos tons vermelhos.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com ligroína + etanol, numa proporção de 50:50, e pontualmente com saliva sintética (nas escorrências oleosas).</li> <li>◦ Reintegração cromática e retoques de alguns preenchimentos cuja reintegração foi parcialmente removida na limpeza (mimético, para ser coerente com a intervenção anterior);</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81, com retoques.</li> </ul>		
<p><u>Denominação:</u> Paisagem  <u>Outra denominação:</u>  <u>Proprietário:</u> MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u> 1148  <u>Tipo de Suporte:</u> Madeira  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 18 x 31 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> Silva Porto  <u>Data de execução:</u> ?</p>	<p><u>Suporte:</u> O suporte de madeira é de baixa qualidade, apresentando nós e lacunas que, dadas as suas características, foram aparentemente causadas por galerias de xilófagos, ainda que não existam vestígios de atividade recente (provavelmente as galerias já existiriam quando o suporte foi utilizado). A utilização de um suporte de pouca qualidade pode indicar que a obra se tratava de um estudo.</p> <p><u>Camadas Superiores:</u> A camada pictórica foi aplicada diretamente sobre a madeira (sendo que na parte superior existem zonas de madeira expostas), e é de espessura fina, apesar de texturada sobretudo na zona</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com uma mistura de ligroína e etanol numa proporção de 80:20;</li> <li>◦ Preenchimentos ao nível do suporte com pasta de preenchimento de papel em PVA;</li> <li>◦ Preenchimentos ao nível da camada de preparação com pasta de preenchimento Modostuc®.</li> <li>◦ Nivelamento dos preenchimentos com recurso a lixas de diferentes grãos.</li> <li>◦ Reintegração cromática dos preenchimentos a aguarela (reintegração diferenciada, tratteggio vertical)</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81.</li> <li>◦ Retoques com pigmento em pó aglutinado em verniz Laropal A 81.</li> </ul>		

	<p>inferior, com vegetação. Apresenta algumas manchas esbranquiçadas e desigualdades no brilho da camada de proteção, que se encontra envelhecida e com excrementos de mosca e sujidade superficial.</p>			
<p><b>Denominação:</b> Paisagem tropical – S. Tomé  <b>Outra denominação:</b>  <b>Proprietário:</b> MNAC-MC  <b>N.º de inventário:</b> 731  <b>Tipo de Suporte:</b> Tela  <b>Técnica:</b> Óleo  <b>Formato:</b> Retangular  <b>Dimensões (em centímetros):</b> 1,85 x 1,35 cm  <b>Autoria/ Atribuição:</b> Jorge Barradas  <b>Data de execução:</b> 1931  <b>Inscrições:</b> Assinatura e data no canto inferior direito (“Jorge Barradas”). No reverso apresenta a seguinte inscrição: “PAISAGEM TROPICAL / S. TOMÉ A.O.P. / JORGE BARRADAS / PINTOU / ANO 1931).</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte apresenta pontualmente enfolamentos originados pelo incorreto tensionamento da tela na grade. O reverso apresenta uma espessa camada de sujidade superficial e um pequeno rasgão de forma circular (por punção?).</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> A pintura apresenta um verniz oxidado e cujo brilho é desigual, provavelmente por maior absorção do verniz por parte de alguns pigmentos em relação aos restantes. Apresenta ainda escorrências escuras de carácter oleoso e uma rede de estalados largos.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Limpeza mecânica do suporte com recurso a uma trincha de cerdas macias e aspirador de museu;</li> <li>◦ Tratamento temporário do rasgão com aplicação de cera de fixação (cera virgem e resina elemi na proporção 7:2) e rearranjo das fibras.</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com ligroína e etanol numa proporção de 50:50 e pontualmente com bisturi par remoção das escorrências;</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81.</li> </ul>		
<p><b>Denominação:</b> Recanto de aldeia, Póvoa de Varzim  <b>Outra denominação:</b>  <b>Proprietário:</b> MNAC-MC  <b>N.º de inventário:</b> 1549  <b>Tipo de Suporte:</b> Madeira  <b>Técnica:</b> Óleo  <b>Formato:</b> Retangular  <b>Dimensões (em centímetros):</b> 23 x 37 cm</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte apresenta orifícios nos cantos superiores direito e esquerdo aos quais estão associadas lacunas nas camadas de preparação e cromática</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> A camada pictórica apresenta um verniz ligeiramente envelhecido e alguma sujidade superficial, juntamente com excrementos de mosca, e pequenas marcas de abrasão no casario do lado esquerdo bem como perto da assinatura (possivelmente por fricção da moldura contra a pintura). Existem</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com uma mistura de ligroína e etanol numa proporção de 50:50;</li> <li>◦ Preenchimento das lacunas ao nível das camadas de preparação e cromática com massa de preenchimento Modostuc @;</li> <li>◦ Reintegração cromática dos preenchimentos com aguarela (mimético);</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81.</li> </ul>		

<p><u>Autoria/ Atribuição:</u> João Marques de Oliveira  <u>Data de execução:</u> ?  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior direito (“Marques d’Oliveira”). Carimbo do museu e n.º de inventário, no reverso do suporte (MNAC 1549).</p>	<p>lacunas, de pequena dimensão, ao nível das camadas de preparação e cromática na zona do céu.</p>		 <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Depois da Intervenção</p>
<p><u>Denominação:</u> Retrato de Senhora Vestida de Branco  <u>Outra denominação:</u> Retrato de Julieta Hirscht  <u>Proprietário:</u> MNAC-MC  <u>N.º de inventário:</u> 1477  <u>Tipo de Suporte:</u> Tela  <u>Técnica:</u> Óleo  <u>Formato:</u> Retangular  <u>Dimensões (em centímetros):</u> 77 x 54,5 cm  <u>Autoria/ Atribuição:</u> José Veloso Salgado  <u>Data de execução:</u> 1887  <u>Inscrições:</u> Assinatura no canto inferior esquerdo (“Salgado”) e datado (1887).</p>	<p><u>Suporte:</u> O suporte apresenta um bom estado de conservação; a tela foi reentelada possivelmente a cera e encontra-se bem esticada na grade. A grade é nova e apresenta um bom estado de conservação.</p> <p><u>Camadas Superiores:</u> A pintura apresenta um verniz muito oxidado e envelhecido, com sujidade agregada (ex.: excrementos de mosca) que prejudica a leitura de elementos do fundo e da própria técnica do artista na execução do tecido do vestido que já não aparenta ser branco.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com uma mistura de ligroína e etanol numa proporção de 80:20 nas zonas cujos pigmentos eram mais sensíveis (fundo) e a 50:50 nas zonas mais resistentes (carnação e vestido);</li> <li>◦ Retoques na reintegração cromática dos preenchimentos efetuados numa intervenção anterior, com aguarela (mimético, seguindo a técnica empregada anteriormente);</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81 e retoques com verniz e pigmento em pó.</li> <li>◦ Emolduramento com recurso a tramelas.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>

<p><b>Denominação:</b> Retrato do pai do autor</p> <p><b>Outra denominação:</b></p> <p><b>Proprietário:</b> MNAC-MC</p> <p><b>N.º de inventário:</b> 571</p> <p><b>Tipo de Suporte:</b> Tela</p> <p><b>Técnica:</b> Óleo</p> <p><b>Formato:</b> Retangular</p> <p><b>Dimensões (em centímetros):</b> ?</p> <p><b>Autoria/ Atribuição:</b> Constantino Fernandes</p> <p><b>Data de execução:</b> 1909</p> <p><b>Inscrições:</b> Assinatura no canto superior direito (“Constantino Fernandes”) e datado (1909).</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte apresenta um bom estado de conservação apesar da sujidade no reverso.</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> A pintura apresenta um verniz envelhecido, amarelado e baço, que torna as cores menos saturadas e vivas. As camadas de preparação e pictórica são de espessura reduzida (é possível observar a textura do suporte pelo anverso, e apresentam pontualmente lacunas de dimensão extremamente reduzida. Observa-se sujidade pontual, nomeadamente excrementos de mosca e pequenas manchas de tom branco.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Desemolduramento;</li> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com White Spirit e etanol, numa proporção de 50:50;</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81, com retoques.</li> <li>◦ Emolduramento com a utilização de tramelas e parafusos inoxidáveis.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	
<p><b>Denominação:</b> Venda da Hortaliça</p> <p><b>Outra denominação:</b></p> <p><b>Proprietário:</b> MNAC-MC</p> <p><b>N.º de inventário:</b> 536 (?)</p> <p><b>Tipo de Suporte:</b> Madeira</p> <p><b>Técnica:</b> Óleo</p> <p><b>Formato:</b> Retangular</p> <p><b>Dimensões (em centímetros):</b> 35,5 x 30 cm</p> <p><b>Autoria/ Atribuição:</b> Joaquim António Marques</p> <p><b>Data de execução:</b></p> <p><b>Inscrições:</b> No reverso: carimbo do museu (MUSEU N.A.C. 536), etiqueta do fabricante (Winsor &amp; Newton) e um número gravado (592).</p>	<p><b>Suporte:</b> O suporte apresenta um bom estado de conservação. No reverso observam-se alguns carimbos e uma etiqueta do fabricante do suporte.</p> <p><b>Camadas Superiores:</b> A camada pictórica apresenta algumas lacunas ao nível das camadas de preparação e pictórica, inclusive uma lacuna que aparenta ter sido resultado da remoção incorreta de uma etiqueta autocolante (canto inferior esquerdo). A camada pictórica apresenta uma rede de estalados em alguns pigmentos mais escuros e uma camada de proteção que parece ter sido aplicada sobre as lacunas.</p>	<p><b>Relatório do tratamento:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Desemolduramento com recurso a alicate;</li> <li>◦ Limpeza superficial com recurso a uma trincha de cerdas macias;</li> <li>◦ Limpeza da camada pictórica com isopropanol (100%);</li> <li>◦ Preenchimento de algumas lacunas com pasta de preenchimento Modostuc e nivelamento com lixas de diferentes grãos;</li> <li>◦ Reintegração cromática a aguarela (diferenciado, tratteggio vertical);</li> <li>◦ Aplicação, a trincha, da camada final de proteção, verniz Laropal A 81 com retoques a pigmento em pó aglutinados no verniz.</li> </ul>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>	 <p>Antes da Intervenção</p>  <p>Depois da Intervenção</p>


## Anexo H | Matriz de relatório de intervenção do LJF-DGPC

<p>GOVERNO DE PORTUGAL   SECRETARIADO DE ESTADO DA CULTURA</p> <p><b>PATRIMÓNIO CULTURAL</b> Direção-Geral do Património Cultural</p> <p>Laboratório José de Figueiredo</p>	
<p><b>RELATÓRIO</b></p> <p><u>Título da peça</u></p>	
<p><b>IDENTIFICAÇÃO GERAL DA OBRA</b></p>	
<p>N.º de restauro: ?/20</p> <p>Denominação: ?</p> <p>Outra denominação:</p> <p>Proprietário: ?</p> <p>Pedido de intervenção feito por: ?</p> <p>Data de entrada: / /2020 / Data de saída: / /2020</p> <p>Finalidade do pedido: <b>Intervenção de conservação e restauro</b></p> <p>Equipa:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Técnico(s) Responsável(s):</li> <li>- Técnico(s) / Equipa de trabalho:</li> <li>- Técnico responsável pela elaboração do relatório/Data:</li> <li>- Atualização efetuada por/Data:</li> </ul>	
<p><b>REFERENTES À OBRA</b></p>	<p>N.º de inventário: ?</p> <p>Categoria: <b>Pintura</b></p> <p>Tipo de suporte: ?</p> <p>Técnica: ?</p> <p>Formato: ?</p> <p>Moldura: ?</p> <p>Dimensões (em centímetros): <b>x cm (alt. x larg.)</b></p> <p>Autoria/ Atribuição: ?</p> <p>Data de execução: ?</p> <p>Escola/ Estilo/ Movimento: ?</p> <p>Inscrições: ?</p> <p><b>Documentação:</b></p>
<p><b>ESTADO DE CONSERVAÇÃO</b></p>	<p>Descrição do estado de conservação da obra:</p> <p>Suporte –</p> <p>Camada Cromática:</p> <p>Moldura –</p>
<p>1</p>	

Laboratório José de Figueiredo

<b>T</b> <b>R</b> <b>A</b> <b>T</b> <b>A</b> <b>M</b> <b>E</b> <b>N</b> <b>T</b> <b>O</b>	<b>Proposta de tratamento:</b>
	<b>Relatório do tratamento:</b>
	<b>Data de início de tratamento: ? / Data de fim de tratamento: ?</b>

## Anexo I | Formulário DGPC para incorporação de bens culturais por legado

 <b>REPÚBLICA PORTUGUESA</b> CULTURA	<b>PATRIMÓNIO CULTURAL</b> Serviço de Gestão do Património Cultural
<b>INCORPORAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS</b> <b>FORMULÁRIO DE LEGADO</b>	
Serviço dependente _____	
Testador _____	
Identificação do bem cultural _____	
Fundamentação da aceitação do legado _____	
Contrapartidas / Exigências _____	
Assinatura do Diretor do Serviço Dependente Local, data _____ O Diretor do Serviço Dependente _____	
Despacho da Diretora Geral do Património Cultural <input type="checkbox"/> Autorizo <input type="checkbox"/> Não Autorizo Lisboa, data _____ O Diretor-Geral do Património Cultural _____	
Anexos Testamento <input type="checkbox"/> Fotografia <input type="checkbox"/> Lista de peças <input type="checkbox"/> Parecer técnico do serviço dependente <input type="checkbox"/> Outro <input type="checkbox"/> _____	
<small>Palácio Nacional da Ajuda, 1349-021 Lisboa, Portugal   www.patrimoniocultural.pt tel.: +351 213614200   tel.: +351 213650800   Fax: +351 213637047   email: dgpc@dgpc.pt</small>	
<small>Pág. 1 de 1</small>	

## **Anexo J | Resumo da comunicação apresentada no «II Colóquio Investigações em Conservação do Património»**

Comunicação apresentada a 27 de setembro de 2018 no II Colóquio de Investigações em Conservação e Restauro (FBAUL), no Painel II – Conservação preventiva e salvaguarda museológica moderado por Elsa Pinho.

### **VELOSO SALGADO: O ESPÓLIO DOADO AO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO CHIADO – PASSADO, PRESENTE E FUTURO**

Beatriz Gouveia (1)

Carla Rêgo (2)

Mercês Lorena (3)

(1) Instituto Politécnico de Tomar; beatrizvalegouveia@gmail.com

(2) Instituto Politécnico de Tomar; cmrego@ipt.pt

(3) Laboratório José de Figueiredo – Direção-Geral do Património Cultural;  
merceslorena@mail.pt

#### **Resumo:**

A doação, por legado de Maria da Conceição Veloso Salgado, ao Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado do espólio artístico outrora pertencente ao seu avô, o pintor José Veloso Salgado, proporcionou a oportunidade única de estudar e intervencionar obras de grande valor do próprio, e de artistas como José Malhoa, Luciano Freire, Adriano Sousa Lopes, entre outros. Esta investigação tem vindo a ser realizada em contexto de estágio curricular do Mestrado de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar, realizado no Laboratório José de Figueiredo – Direção-Geral do Património Cultural. Consiste na inventariação, estudo e intervenção do espólio artístico de pintura, distribuído entre duas propriedades da família Veloso Salgado (em Lisboa e na vila de Colares). Aborda aspetos como a descrição do espólio, sua caracterização geral e intervenção de algumas das peças, e ainda uma reflexão crítica, de uma perspetiva de salvaguarda museológica, acerca do futuro do conjunto, em particular no que concerne às obras da propriedade de Colares. A divulgação dos resultados até então obtidos adquire especial relevo face à singularidade da incorporação de um espólio tão vasto e importante num museu nacional. A obtenção de informações acerca da coleção através de fontes tão diretas como as casas do artista, aliada ao estudo de um enorme número de obras de proveniência estabelecida, incitam a criação de um projeto que complemente e aprofunde os aspetos que, por motivos alheios à autora, não sejam passíveis de ser concluídos na presente investigação

**Palavras-chave:** Espólio; Veloso Salgado; Conservação; Restauro; Salvaguarda.