MUSEU DAS

DESCOBERTAS

MNAA
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

IMPRENSA NACIONAL

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

MECENAS DA EXPOSIÇÃO

MEDIA PARTNERS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

MUSEU DAS DESCOBERTAS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministra
Graça Fonseca

Secretária de Estado
Ângela Carvalho Ferreira

DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL

Diretora-Geral
Paula Araújo da Silva

Subdiretores-Gerais
João Carlos dos Santos
David Santos
Filipe Campos Silva
António Filipe Pimentel

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Diretor
António Filipe Pimentel

Diretor-Adjunto
José Alberto Seabra Carvalho

CONSELHO DE CURADORES DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Presidente Honorário
Marcelo Rebelo de Sousa

Presidente
António Filipe Pimentel

Vice-Presidentes
José Alberto Seabra Carvalho
José Blanco
Emílio Rui Vilar

Vogais
Alexandre Relvas, Álvaro Sequeira Pinto,António Horta Osório, António Mega Ferreira,Fernando Faria de Oliveira, Fernando Nogueira,Guilherme d'Oliveira Martins, José de Arez Romão, Maria Filomena Molder, Pilar del Río Sánchez

GRUPO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

CONSELHO DIRETOR

Presidente
José Blanco

Vice-Presidente
Helena Geraldes

Vogais
Alberto Marques
Emília Baptista da Silva
Luís Cancela de Abreu
Manuela Bravo Serra
Maria Renée Gomes
Maria Teresa Nandin de Carvalho
Pedro Aguiar Branco

ASSEMBLEIA GERAL

Presidente
Luís Eduardo Mendia de Castro

Vice-Presidente
Ana Esquível

Secretário
Manuel Gorjão Henriques

CONSELHO FISCAL

Presidente
Luís Brito Correia

Vogais
Cristina Salgado
Filipe Abreu

REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA
PATRIMONIO CULTURAL
Direção-Geral do Património Cultural
MNAA
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

MUSEU DAS DESCOBERTAS

MUSEU NACIONAL
DE ARTE ANTIGA

31 mai — 29 set
2019

MNAA
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

IMPRENSA
NACIONAL

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

A experiência do museu

1. Todos, mais ou menos, saberemos trautear de ouvido a famosa sentença de ser «a experiência madre das coisas». Menos, contudo, serão os que sabem ter sido ela inscrita na obra *Esmeraldo de situ orbis* (c. 1506), de Duarte Pacheco Pereira (1460-1533), português e cosmógrafo. Muito poucos, seguramente, conhecerão o seu inteiro teor: «a experiência, que é madre das cousas, nos desengana e de toda a dúvida nos tira» (Pereira, 1892, 1.º livro, cap. 2.º, p. 7). Por ela, pois, se ministra ao leitor a importante noção de que o trabalho (o trabalho da ciência) é inerente ao exercício de experienciar. Sendo este o tema da viagem que propõe a exposição *Museu das Descobertas*, pareceu pertinente recordá-lo aqui.

Nem todos, de igual modo, estarão familiarizados com a velha parábola, evocada por Walter Benjamin (1892-1940), no seu ensaio *Experiência e Pobreza* (1933), sobre um pai moribundo que, no seu leito de morte, revela aos filhos a posse de um tesouro que teria enterrado em sua velha vinha abandonada. Inebriados pela tentação da riqueza fácil, revolvem estes, dia e noite, a terra herdada; em vão. Com a chegada do outono, porém, veio esta a converter-se na mais frutífera de toda a região, colhendo a cupidez dos jovens, nas uvas abundantes, a lição que o pai se aplicara em transmitir-lhes: a de que a felicidade é uma *experiência* e que esta se tempera no trabalho contínuo e aplicado e na posterior colheita do seu fruto (Benjamin, 1987, pp. 114-119). E é disso, justamente, que cura a exposição presente.

Sobre o sentido da *experiência do museu* será, porventura, eloquente um episódio que pude testemunhar e que me marcou e, por tal razão, se afigura útil convocar também. Corria o ano de 2007 ou 2008, se a memória não me atraiçoa (antes, em qualquer caso, de que pudesse imaginar vir um dia a assumir a direção do MNAA), quando, passando pelo Porto, me dirigi a Serralves, a fim de ali ocupar um par de horas subitamente disponíveis. Era visita de mera rotina de higiene cultural, sem relação direta com qualquer evento da programação do seu museu, pelo que flanava (como usa dizer-se), sem destino certo, quando, de súbito, desemboca, na sala onde me achava, um grupo que reputei (no mínimo) de não convencional: um número avultado de idosos (o conteúdo, imaginei, de um autocarro de turismo), indiciando, na sua aparência, provirem de um meio rural, desembarcado, sem apoio de guia ou orientação de qualquer espécie, no último local onde haveriam imaginado um dia entrar, ao que intuí por efeito de um qualquer programa de *animação cultural* a que falecera melhor alternativa. Fácil será imaginar que se converteriam no meu foco de interesse.

Atónitos, conservavam-se em coesão gregária, como em esforço de auto-proteção, murmurando *sottovoce* ser *aquilo* coisa mais própria para os respetivos filhos, se não mesmo para os netos... Pouco a pouco, porém, deslaçou-se o bloco defensivo inicial: primeiro um, depois outro, aventurou-se nas salas, como movido por oculta força, não tardando que a dispersão se convertesse em norma, cada

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

qual observando, com curiosidade crescentemente indisfarçável, as obras de arte dispostas pelo espaço, que sobre eles exerciam, afinal, magnético fascínio. E quando, enfim, chegou a hora de sair, fizeram-no, também, um por um: com relutância agora, transfigurados por efeito da *experiência* que (um por um) acabavam de viver; uma experiência que os mudara, como a sua contemplação me mudou a mim.

Um último episódio, desta feita tendo por cenário o próprio MNAA, uma década volvida (2017), permitirá talvez captar o essencial sentido dessa *experiência do museu*. Na própria explicação de António Olaio (o autor de uma ideia que, na sua formulação final, terminaria envolvendo 75 artistas contemporâneos), o projeto *Em Directo do Museu de Arte Antiga* «começou por querer sê-lo, literalmente, o Colégio das Artes com uma ligação direta com o Museu Nacional de Arte Antiga, onde uma câmara transmitiria imagens em tempo real da entrada do Museu. Visitantes que entravam e saiam, portas de vidro que se abriam e fechavam, transparências e reflexos em que o fora de campo deixava momentaneamente de o ser. Do Museu só veríamos a entrada, dinâmica como uma respiração. O lugar da câmara escolheu-o António Filipe Pimentel. Disse que este era o pulmão do Museu. A entrada e a saída. Fiquei sem saber se o Museu respirava ar ou se respirava pessoas. Possivelmente as duas coisas.»[1].

2. Um museu *respira pessoas*, com efeito — como se de um pulmão amplo se tratasse. É esse o *ar* que o alimenta. Porém, o que o singulariza entre os restantes equipamentos culturais, mais ou menos *musealizados* — monumentos e palácios, sítios patrimoniais ou centros interpretativos (onde, em regra, se persegue a miragem contra a qual adverte a história exemplar de Walter Benjamin) —, que de igual modo parecem *respirar pessoas*, é o facto de semelhante oxigenação não se processar simplesmente *com* elas mas *para* elas, em contínua diálise entre as que o fruem e as que o fazem, nessa operação se observando a sábia sentença de Duarte Pacheco Pereira: se a experiência «é madre das coisas» é porque «nos desengana e de toda a dúvida nos tira».

O efeito transfigurador que o museu opera (como *em direto* me foi dado ver no episódio referido de Serralves) é, pois, a consequência de um mundo insuspeitado de saberes, aplicados no contínuo labor de *preservar, estudar e comunicar* (seja ainda nas mais adversas circunstâncias), dissipando *engano* e *dúvida* e fornecendo ao visitante (um por um) o sentimento de ser *ele* o objeto central desse trabalho. O museu existe, pois, para proporcionar uma *experiência* pessoal, ela mesma fruto da que desenvolvem os que nele se aplicam, dia após dia, com o fito de levar cada visitante a *respirar*, numa viagem ao seu próprio interior, que, no consciente ou no subconsciente, constitui, na verdade, o desígnio essencial que o alimenta no momento justo em que decide entrar.

Era esse duplo efeito (no confronto visível entre a expectativa dos que chegam e o impacto da experiência nos que saem) que a câmara de Olaio buscava captar, no preciso pulmão onde o Museu parece *respirar pessoas*[2] . E tal operação é, afinal,

1 http://colegiodasartesexposicoes.pt/exposicao/o-colegio-das-artes-em-directo-do-museu-de-arte-antiga.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

exercício vital à Humanidade: não só porque a *Beleza salva*, como afirma esse extraordinário texto que dá pelo nome de *Carta aos Artistas*, mas porque (como nele igualmente se diz) aquela, realmente, necessita — tanto como de água ou pão — de pausas felizes de respiração, para poder conservar o ritmo duro do trabalho e do esforço[3].

A *experiência do museu* assenta, pois, no ato magnético e muito pessoal da contemplação, e esta, por seu turno, origina-se no valor insubstituível do objeto (encapsulado no seu habitáculo ficcional), como testemunho (in)temporal e redentor da capacidade criadora humana, cuja *verdade*, liberta de todo o *engano* e *toda a dúvida*, o saber dos que no Museu laboram se empenha em devolver. É no êxtase particular e iniciático da contemplação que radica o poder do museu: o poder de suspender o tempo (esse tempo voraz em que vivemos) proporcionando um encontro essencial com o próprio *eu*. Por isso, um museu (ao invés de outros *espaços musealizados*) é, por natureza, inesgotável, multiplicando, infinita e perpetuamente, as possibilidades da sua fruição, nas múltiplas viagens que permite a cada um. Por isso, o museu constitui pilar essencial na organização social contemporânea e será esta, decerto, pertinente descoberta, no tempo em que vivemos.

Foi por tudo isso que ao Museu Nacional de Arte Antiga pareceu oportuno levar a cabo a organização do presente projeto, abrigado (em deliberada picardia) sob a designação provocadora de *Museu das Descobertas* — num tempo que assiste a uma renovada atualidade do conceito de *museu*, amplamente ilustrada na febre constitutiva de novas instituições (mesmo que, na aparência, mais dadas à pesquisa do ouro do que ao cultivo afincado da terra e da vinha). Um projeto que trata disso mesmo: de uma casa que *respira pessoas*, mas que, muito especialmente, se faz *por* e *para* elas, com a *experiência* as transformando; de uma casa que existe para esse mesmo fim (a fruição da experiência), com esse fito mobilizando um conjunto globalmente insuspeitado de saberes e técnicas, que importará, por isso, fazer (pedagogicamente) *descobrir*.

E esta tarefa do Museu, essencial à qualidade da experienciação, cumpre ainda o papel social — na verdade único e insubstituível — de mediador entre o universo, forçosamente hermético, da produção do conhecimento (na verdade em cooptação do saber universal) e a comunidade social no seu conjunto (essas pessoas que o museu respira), num peculiar exercício de cidadania, afinal, de *direito à experiência*. Idealizada como exercício azado de pedagogia, a exposição conduz-nos em viagem de objetiva atualidade ao (re)encontro da missão e da função de uma das grandes criações do mundo ocidental.

É, pois, de tudo isto que trata este *Museu das Descobertas*: do ato individual de contemplar, mas igualmente das suas condições essenciais, onde a *felicidade* se opera pela experiência do trabalho — nas ações conjuntas de preservar, de estudar, ou de comunicar, nos permanentes desafios de ligar, de religar ou

2 O texto de António Olaio prossegue, esclarecendo: «Mas as razões da arte não são suficientes para que seja autorizada uma câmara em directo num espaço público. E, assim, surge este livro que dá outra forma a esta ideia» (http://colegiodasartesexposicoes.pt/exposicao/o-colegio-das-artes-em-directo-do-museu-de-arte-antiga).

3 https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

desvendar, no perpétuo empenho em conservar e restaurar ou ainda na missão inestimável de remir e de salvaguardar. É disto tudo, com efeito, que se alimenta a *experiência do museu*. É isso que, sobremodo, importa descobrir.

3. Este amplo conjunto de razões ilustra um dos projetos seguramente mais mobilizadores desenvolvidos em muito tempo pelo MNAA: a necessidade de refletir sobre o museu (enquanto instituição e ação), na responsabilidade exemplar que decorre da sua dimensão, representatividade e História, convocando o pleno das suas valências operacionais. Um reconhecimento extenso se impõe, por conseguinte, ao empenho de uma Equipa cuja alma há muito sobreleva as forças do corpo...

É certo, porém, que este *Museu das Descobertas*, que ora se apresenta, é já ato cumprido — como o é o tempo longo da sedimentação do seu próprio *ethos*, de igual modo disponibilizado, como experiência pertinente, ao visitante. Na missão deputada de preservar, estudar, comunicar, se tempera, todavia, um dever (de salvaguarda) que a todos nós incumbe; como especialmente incumbirá o de protegê-lo e projetá-lo no futuro, a cada geração cumprindo adubar a vinha para as que virão.

Ao exercício pedagógico enunciado não poderia, assim, faltar o reconhecimento de tantas generosidades exemplares que, pelo tempo fora, insistiram nesse contributo ao legado comum, a fim de potenciar a *experiência do museu* e de ampliar, quanto possível, o seu poder de suspensão do tempo. O museu, afinal (este Museu), não respira só pessoas: respira, essencialmente, Amigos.

Por isso se impõe deixar aqui expressa menção a quantos permitiram que este particular exercício se materializasse: a Direção-Geral do Património Cultural, em que o MNAA se integra; o GAMNAA — Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, que aqui renova o seu fundamental apoio à respetiva produção; o BPI e a Fundación La Caixa, que alicerçam, por esta via, uma vez mais, o seu compro-misso com o *primeiro museu* — o qual, por sua vez, justamente por essa sua condição, se não esquece nunca de que a deve aos outros. Por isso mesmo esta exposição realmente trata do(s) *museu*(*s*) *como experiência*.

Instituição feita de e com pessoas, a todos e a cada um se impõe que deixe aqui — pela última vez — o meu particular *Muito Obrigado!*

António Filipe Pimentel
Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga
Lisboa, 30 de maio de 2019

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

1. Contemplar, *pág.* 14

2. Preservar, estudar, comunicar, *pág.* 20

3. Religar, *pág.* 46

4. Desvendar, *pág.* 64

5. Restaurar, *pág.* 76

6. Salvaguardar, *pág.* 90

7. Doar, *pág.* 112

8. Circular, *pág.* 160

9. Projetar, *pág.* 180

10. Rastrear, *pág.* 242

Bibliografia, *pág.* 250

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

1

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

con tem plar

A sala de um museu é lugar de experiências múltiplas. E de múltiplos encontros: com o belo, com o horrível ou o grotesco, com perguntas e com controvérsias, com a História, com os outros, mas sobretudo connosco. Porque nesse silêncio que de repente surge entre nós e uma obra de arte, que nos confronta e convida à contemplação, inicia-se um outro tipo de diálogo. Um diálogo íntimo, onde nos colocamos inteiros mas que concretizamos sozinhos, por muito que estejamos acompanhados por outros visitantes que, como nós, se predispuseram a ter esta experiência.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Num mundo cada vez mais acelerado e com múltiplas solicitações, os museus são oásis de tempo. Não simplesmente porque guardam marcas de um passado histórico mais ou menos distante, materializado em obras excecionais, antes porque — se assim nos deixarmos levar — nos permitem suspender a nossa relação frenética com o quotidiano, silenciar os pedidos de atenção, as preocupações. Numa palavra: parar. Parar para fazer nascer um momento que é de outra ordem que não a quotidiana.

Quando entramos num museu, os ponteiros do relógio abrandam. Há uma temporalidade própria destes espaços que permite distingui-los de todos os outros. Aqui, o tempo cronológico pode deixar de devorar os seus filhos, humanos, para dar lugar a um tempo de excelência, onde estes se podem descobrir a si próprios na relação com as obras. Trata-se de um tempo de oportunidades, de maravilhamento, que não segue uma direção linear. É antes um tempo que se constrói em emoções vividas, em linhas desorganizadas de sentimentos, em caóticos momentos de descoberta e de ideias soltas que se vão agregando aos poucos até constituírem um sentido, ou múltiplos, que se traduzem numa passagem do tempo que não é devoradora. Pelo contrário, é um tempo transformador.

Por isso a sala de um museu é lugar de experiências múltiplas e de múltiplos encontros: com o Belo, com a História, com os outros, mas sobretudo connosco. Porque nesse silêncio que de repente surge entre nós e uma obra de arte que nos confronta e convida à contemplação inicia-se um outro tipo de diálogo. Um diálogo íntimo, onde nos colocamos inteiros mas que concretizamos sozinhos, por muito que estejamos acompanhados por outros visitantes que, como nós, se predispuseram a ter esta experiência. Este impacto que experimentamos perante a obra original dá-se em primeiro lugar num recanto individual, particular. E para ele vamos armados com o que temos em nós. Um qualquer conhecimento sobre o autor, sobre a técnica, a razão da sua encomenda ou o seu propósito são pontos de entrada significativos, mas o que levamos de mais pessoal não vamos encontrá-lo nos livros ou na explicação de quem nos orienta o olhar. O modo como esse conhecimento sobre a obra — tantas vezes levado ao papel ou à voz pelo próprio museu — é por nós apropriado, depende deste primeiro momento. Do parar, do estar disponível, do estar predisposto a olhar.

O exercício do olhar é o que precede essa intimidade. Na verdade, é um ver atento, consciente, consequente, que nos leva a relembrar o que sabemos e o que queremos saber. O que nos toca, choca, comove e apaixona, mesmo que nem sempre consigamos perceber porquê. A obra, única e singular, transforma-nos se nos deixarmos transformar, e consegue reunir em si aquilo que com maior dificuldade conseguimos ter em nós próprios: uma capacidade inesgotável de renovação, de novas leituras, de (re)descoberta. E em cada uma dessas descobertas devolver-nos novos olhares sobre nós e o mundo que nos rodeia.

Mas este espaço de encontro, de experiência pessoal e transformadora, é algo que normalmente pensamos não ser possível em todos os museus, ou em todas as salas. Como harmonizar este diálogo individual com dezenas de visitantes que passeiam distraidamente, ou agitam telemóveis para guardar uma imagem que nem chegam a ver? Ou com aqueles que vêm com o tempo contado ao segundo? Ou mais simples ainda: como conciliar este lugar de pausa e de intimidade com uma obra quando numa mesma sala encontramos várias outras que nos atraem, que demandam a nossa atenção? E como endereçar a importância e a intensidade deste primeiro momento?

Por estas razões, a primeira sala desta exposição teria de ser diferente. Evocar — e provocar — este impacto, isolá-lo, amplificando esse potencial de ligação entre as obras e os visitantes, implicava um outro tipo de museografia. Assim, para um espaço onde se convida cada pessoa a surpreender-se e a deixar-se seduzir, desejava-se apenas uma obra, numa cenografia intimista. Era importante que a peça eleita estivesse a ser

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

apresentada pela primeira vez e que pelas suas características intrínsecas abrisse caminho ao espanto. Inesperadamente, após reflexão, optou-se por uma obra que, estando desde há muito ao alcance de todos na exposição permanente, se tornara quase invisível, devido à discrição museográfica e à sua singularidade cronológica e temática no conjunto da coleção: Bodhisattva (*Maitreya em Meditação*). A figura seduz e convida a parar. A cor escura e o brilho suave do bronze, a posição de repouso (sentada sobre um trono de lótus com uma perna cruzada e outra pendente), o gesto sereno da mão tocando o rosto, os olhos baixos, os lábios esboçando um sorriso. Uma beleza silenciosa e harmoniosa capaz de contagiar quem a observa.

Por vezes este contágio, esta relação íntima, é tão forte que pede para ser partilhada. Tal como num mergulho no oceano, presos pelo escafandro que nos obriga a observar maravilhas em silêncio, por vezes o emergir dessa descoberta faz-nos querer contar o que vimos na viagem e com isso enriquecê-la, numa nova experiência que se vai renovando a cada frase trazida à conversa.

Desta forma, o museu é um lugar de experiência individual, de encontro com as obras, mas também um lugar de partilha, de outros olhares, outras viagens, outras descobertas. Os objetos constituem-se como pontos de partida, gatilhos para um pensamento ou um diálogo a várias vozes sobre uma realidade que é muito mais vasta do que eles mas que os moldou e continua a moldar, na interpretação que deles fazemos. Assim se entende como uma criação com vários séculos se pode manter atual, como um museu pode ser mais do que um repositório e laboratório de conhecimento sobre o seu acervo. O museu pode ser um palco, um trampolim para discutir o mundo. E para agir sobre ele, a partir da transformação que deixámos que se operasse em nós. E urge que os museus se assumam e se constituam como pedras de toque nas mudanças da sociedade. Os museus não são espaços empoeirados, são organismos vivos, nos quais se escondem segredos capazes de nos transformar. É nisso que acreditamos.

E se o Homem pode ser transformado pela experiência estética, então a Arte pode transformar o mundo.

AL/ARG/ID/MC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

1.

Bodhisattva Maitreya em meditação
Japão ou Coreia, segundo modelos dos séculos VII e VIII
Bronze patinado
118,5 × 59,5 × 63 cm
Proveniência: doação, Calouste Gulbenkian, 1952; adquirido por Calouste Gulbenkian, por intermédio de Graat et Madoulé, no leilão Hoentschel (Paris, Galeria Georges Petit), abril de 1919; Coleção Georges Hoentschel, Paris
MNAA, inv. 398 Met

Numa tabela comentada, o Museu seleciona a informação que considera mais relevante. Mais do que relevante, essencial. Redigi-la é, por isso, um difícil exercício de síntese. Mas um museu que se quer para as pessoas deve ter também em conta as suas narrativas, para além da narrativa dos especialistas.

Desta ideia de partilha de cada uma das vozes singulares do seu público surgiu o convite à criação de uma tabela comentada para a primeira obra em exposição. Mais do que espelhar o mero conhecimento historiográfico sobre a peça, permite valorizar e trazer à luz aquilo que para cada visitante é mais significativo, mesmo que condicionado por um limite de palavras. No final da exposição, um júri escolherá uma dessas tabelas para complementar a tabela oficial.

Este convite à participação — num apelo à implicação pessoal de cada visitante — marca também um desejo de abrir outras formas de olhar e pensar a própria exposição.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

2

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

preservar, estudar, comunicar

Ver o invisível, descobrir o desconhecido, reinterpretar e comunicar. O museu é como um laboratório aberto aos seus visitantes, onde se cruzam múltiplos saberes e onde a maior parte dos seus cientistas não veste, habitualmente, bata branca. Neste núcleo expõem-se diferentes exemplos desse esforço constante de investigação dentro do museu e da sua comunicação para os mais variados públicos.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Dizia-se tradicionalmente que o Museu preservava, estudava e mostrava o acervo que tinha à sua guarda. Mais alargado nas suas funções e nos problemas que equaciona, o Museu continua ainda hoje a ter estes três pilares como pontos ordenadores da sua atividade. Não, no entanto, como pontos estanques. Frequentemente, é a necessidade de uma intervenção de conservação e restauro que abre portas para o estudo mais aprofundado de uma peça ou de um conjunto, outras é a necessidade de mostrar, por exemplo numa exposição temporária por vezes assinalando uma data importante, que abre caminho a uma revisão da investigação e a um tratamento mais profundo da obra; por vezes, ainda, é o desenvolvimento da investigação e a obtenção de novos dados que leva à vontade de mostrar de forma diferente determinado espólio. Neste núcleo expõem-se diferentes exemplos desse esforço constante de investigação dentro do Museu.

A comemoração dos 500 anos da morte de Jheronimus Bosch, de quem o MNAA possui uma das mais importantes obras, levou a que essa pintura fosse objeto de alguns estudos técnicos em parceria com os investigadores do Bosch Research and Conservation Project e a uma colaboração com a grande exposição do V Centenário organizada pelo Museo del Prado (cat. 2). O estudo do retábulo de Santa Auta nasceu como um projeto autónomo, motivado pelas interrogações sobre a sua forma de exposição (cat. 10). A investigação sobre o copo veneziano traduziu-se, além do aumento do conhecimento, na possibilidade da sua reconstituição e logo da sua apresentação ao público (cat. 9). O tratamento de conservação da Custódia da Bemposta (cat. 6), acompanhado de um estudo histórico, deu origem a uma exposição monográfica e a uma nova proposta autoral. Novas propostas surgiram também para o prato de cerâmica de Joseph Landais (cat. 7),

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

pela constante revisão da coleção por parte do conservador de cerâmica, ou para o medalheiro francês (cat. 8), decorrente de uma permanente troca de informações entre a conservadora da coleção e museus estrangeiros com peças semelhantes. Já sobre os dois retratos da série dos vice-reis portugueses da Índia (cats. 4 e 5), embora o Museu tivesse iniciado em meados do século passado uma investigação sobre esta série, o conhecimento da mesma só recentemente foi aprofundado no âmbito de um projeto de investigação académico, exterior ao Museu, com recurso a meios de documentação de uma eficácia anteriormente impossível.

No seu conjunto, as peças mostradas neste núcleo mostram vários aspetos da investigação, própria, em colaboração ou externa, desencadeada por processos de restauro ou por projetos expositivos. Documentam sempre uma permanente intenção de aumentar o conhecimento sobre cada peça, questionar permanentemente as coleções e criar sinergias quotidianas com investigadores externos, universidades e instituições congéneres.

Uma das peças mostra um outro aspeto da investigação, não tanto orientada para o aumento do conhecimento mas para encontrar estratégias de comunicação que permitissem levar uma obra capital, como as *Tentações de Santo Antão*, de Jheronimus Bosch, a públicos não aptos a uma receção visual. *Antão, o Invisível* é um projeto em que a mediação assume um papel essencial na ligação entre um público específico e a obra de arte (cat. 3).

Nas suas variadas formas, os exemplos reunidos nesta sala apresentam o dia-a-dia do trabalho dos técnicos do Museu, pouco visível ao público. Quer decorra de investigação própria, quer da incorporação em projetos coletivos de investigação, quer se resuma ao apoio a investigadores que se debruçam sobre obras do espólio do MNAA, o resultado deste trabalho traduz-se sempre num melhor conhecimento dos acervos e numa constante reelaboração e reequação do saber adquirido, com reflexo na informação produzida e divulgada pelo Museu das mais variadas formas.

JOC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

2.

Bosch Research and Conservation Project
boschproject.org

Obra maior da coleção do MNAA, o tríptico das *Tentações de Santo Antão* de Jheronimus Bosch, é, certamente, aquela que mais tem motivado a historiografia da arte de todas as latitudes: o tríptico esteve em algumas das mais importantes primeiras exposições realizadas sobre o pintor e foi estudado no âmbito de relevantes projetos internacionais. Em 1969, em colaboração com o Centre de Recherches de la Peinture Flamande e com o Instituto José de Figueiredo, foi realizada uma profunda intervenção de conservação da pintura e foram feitos estudos que incluíram a total cobertura radiográfica e de fotografia de infravermelhos do tríptico, materiais que vieram a ser expostos, em 1972, no MNAA. Mais recentemente, assinalando as comemorações do V Centenário da morte do pintor (2016), o MNAA colaborou com o Museo del Prado e com o Bosch Research and Conservation Project, que publicou um catálogo sobre o pintor e uma importante coletânea de estudos técnicos, esta retomando as radiografias de 1969--1972 e procedendo a nova cobertura das pinturas com macrofotografias de alta resolução e refletografia de infravermelhos, permitindo aceder com grande qualidade aos aspetos visíveis da obra e ao seu desenho subjacente. Se, na exposição do Prado, o tríptico foi visto por meio milhão de visitantes, o sítio boschproject.org disponibiliza universalmente uma importantíssima fonte de conhecimento sobre esta obra ímpar da cultura europeia entre a Idade Média e o mundo moderno.

JOC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

3.

Maya Kosa (1985)
& Sérgio da Costa
(1984)
Então, o Invisível
2017
Filme, cor, som,
17' – excerto
Alogon Films

Sendo a subjetividade intrínseca à condição humana (mesmo perseguindo a objetividade dos factos), até onde pode ir o mediador sem que a obra perca o seu protagonismo? Porque se para uns a figura do mediador é dispensável, para outros é fundamental para acederem à informação a partir da qual possam construir a sua própria interpretação.

No documentário onde o tríptico *Tentações de Santo Antão*, de Jheronimus Bosch, é progressivamente desvendado ao espectador através de visitas com três públicos distintos (normovisuais, cegos e um surdo-cego) a mediadora adapta-se à especificidade de cada grupo/pessoa: estimulando, orientando a observação, intercalando com informação quando necessário. O objetivo é possibilitar ou facilitar a apreensão individual e global da obra.

A escolha desta peça convida a refletir sobre o papel do mediador na relação que cada pessoa estabelece com uma obra de arte, questionando o impacto deste sobre essa relação.

AL

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

4-5.

4.
Autor
desconhecido
Retrato dito «de Afonso de Albuquerque»
Índia, Goa
Século XVI
(com adições do século XX)
Óleo sobre madeira
182 × 108 cm
Proveniência:
Palácio da Cova da Moura,
Lisboa, 1982
MNAA, inv. 2144 Pint

5.
Autor
desconhecido
Retrato de D. Francisco de Mascarenhas
Índia, Goa
Século XVII(?)
Óleo sobre madeira
188 × 98 cm
Proveniência:
Palácio da Cova da Moura,
Lisboa, 1982
MNAA, inv. 2146 Pint

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 1. Retrato dito de Afonso de Albuquerque depois de «restaurado», em 1893-1895, pelo capitão Gomes da Costa. A pintura chegou a Lisboa com este aspeto em 1953.

Fig. 2. Radiografia da figura de Afonso de Albuquerque revelando-o com barba curta e olhando para a sua esquerda.

Em 1953, vindos de Pangim (Nova Goa), chegam a Lisboa seis dos retratos da célebre Galeria dos Vice-Reis da Índia, iniciada nos meados do século XVI, por iniciativa de D. João de Castro. Entram no Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte (hoje Laboratório de José de Figueiredo) e cedo se percebe, pelas análises técnicas, que as pinturas tinham sofrido várias alterações ao longo dos tempos, a última das quais, entre 1893 e 1895, profunda e sem critério, realizada por um militar de serviço em Goa e com fatais pretensões artísticas: o Marechal Gomes da Costa (mais tarde comandante do levantamento militar de 28 de maio de 1926). Afonso de Albuquerque, repintado por Gomes da Costa, surgia, assim, em Lisboa, de longa barba branca atada na ponta (conforme à sua iconografia tradicional) e a olhar para a esquerda (fig. 1). Porém, as radiografias ao personagem mostravam uma fácies e posição diversas (fig. 2), orientando o restauro para um aspeto final do retratado assaz diferente (fig. 3), repondo a barba negra e curta que apresentava sob os repintes.

Em visita à exposição das seis pinturas restauradas (MNAA, 1956-1957), o Ministro da Educação, Leite Pinto, não gostou, contudo, do que viu — o venerando Albuquerque sem a característica barba branca. E a barba voltou, daí a pouco, adicionada sob a autoridade de um despacho governamental (cat. 4).

Esta «trapalhada», como lhe chamou o então diretor do Museu, João Couto, não ficaria por aqui. Durante o restauro da pintura descobriu-se o escudo heráldico de um outro personagem, D. Lopo Soares de Albergaria (governador da Índia, 1515-1518), suspeitando-se, desde logo, que seria esse o retratado original do painel. Para se procurar deslindar o assunto, manda-se então vir de Pangim o retrato identificado como sendo o de D. Lopo, repintado por Gomes da Costa (fig. 4). Surpresa maior: a composição inscrevia as armas dos Mascarenhas, indiciando mais uma troca do «marechal-pintor». Levantados os repintes, eis que neste painel se revela, em apreciável

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 3. O retrato já restaurado, limpo dos repintes modernos.

Fig. 4. Retrato dito de Lopo Soares de Albergaria após a intervenção de Gomes da Costa e exibindo as armas dos Mascarenhas.

Fig. 5. Cândido Costa Pinto, cópia do Retrato da fig. 3, Museu de Marinha.

condição, a figura de D. Francisco de Mascarenhas (cat. 5), 13.º vice-rei da Índia (1581-1584). E, atendendo à marcação heráldica subjacente à suposta representação de Albuquerque e à iconografia antiga de Lopo Soares de Albergaria, forçoso é concluir que, sem as barbas adicionadas, a figura do *terribili* é, afinal, a do governador dos anos finais do reinado de D. Manuel, de aspeto mais conforme a uma cópia, por Cândido Costa Pinto, do painel restaurado e exposto em 1956-1957 no MNAA (cópia que hoje se pode apreciar no Museu de Marinha) (fig. 5).

O desenredar de toda esta curiosa história cabe essencialmente a um projeto de investigação sobre o vasto conjunto de retratos da chamada Galeria dos Vice-Reis, iniciativa do Prof. Miguel Mira Mateus (†) e atualmente conduzida por Ana Teresa Teves Reis e pela equipa do Laboratório Hércules. O projeto prossegue aturadas investigações técnicas a todo o acervo da antiga Galeria mas deixamos aqui citadas as suas considerações mais sintéticas a propósito do *Retrato dito «de Afonso de Albuquerque»*: «O retrato de Afonso de Albuquerque da Galeria dos Vice-Reis continua desaparecido. Somente o estudo científico daquela colecção poderá revelar se o retrato se encontra escondido sob as camadas de repintes de outro governante. O retrato do Museu Nacional de Arte Antiga constitui-se como uma representação iconográfica de Albuquerque, feita em 1960, construída sobre o rosto de Lopo Soares de Albergaria. Continuará a preencher o imaginário do público e a servir de referência em publicações e noutras exposições por aquilo que simboliza e não pela veracidade ou autenticidade da representação. Contudo, consideramos que o público deve ter conhecimento desta 'história com barbas' que o retrato tem para contar, que modifica a leitura que temos desta obra e promove a sua reinterpretação.» (cf. https://www.sutori.com/story/re-interpretacao-do-retrato-de-afonso-de-albuquerque-mnaa-mU47w9BRpd4uTLWbBmdLTpt6).

JASC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

6.

Custódia da Bemposta
Mateus Vicente
de Oliveira (1706-1785)
(atrib.) e Adam Gottlieb
Pollet (ativo 1752-1785)
Inscrição: *Adam Pollet/
en Mayo de 1777 RDP/Rey
Mandou/en 13 Mayo de 1777*
Portugal, 1777
Prata dourada, diamantes,
rubis, esmeraldas,
safiras, ametistas,
crisoberilos, topázios
97 cm; Ø 33 cm
Proveniência:
Paço da Bemposta,
Lisboa, 1876
MNAA, inv. 1 Our

A descoberta da assinatura do joalheiro Adam Gottlieb Pollet, gravada no interior da custódia-joia, dita da *Bemposta*, constituiu um extraordinário avanço no conhecimento desta obra. Foi durante a intervenção de conservação realizada, em 2014, pelo Laboratório José de Figueiredo, que se desvendou a inscrição *Adam Pollet / en Mayo de 1777 – RDP / Rey Mandou / en 13 Mayo de 1777*.

Além da identificação do artista – afamado joalheiro da rainha D. Maria I (1734-1816) e autor da aplicação das numerosas joias engastadas – pôde agora apurar-se também que se tratou de uma encomenda de D. Pedro III (1717-1786) para assinalar a subida dos monarcas ao trono.

A atribuição da autoria do desenho da custódia ao arquiteto Mateus Vicente – de quem se conhecem desenhos para peças de ourivesaria – é suportada por afinidades formais com a sua obra e por uma estreita ligação à Casa do Infantado.

Uma profunda investigação arquivística e documental permitiu, ainda, descobrir que o resplendor desta peça terá pertencido a uma outra custódia, mais antiga, encomendada pela segunda duquesa de Abrantes – D. Maria Margarida de Lorena (1713-1780) –, na qual mandou incluir as suas próprias joias.

LP

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

7.

Travessa
Joseph Charles Landais
(1800-1883)
França, 1865
Marca «L»
Faiança
36 × 30 cm
Proveniência:
Casa Forte do Palácio
das Necessidades,
Lisboa, 1957
MNAA, inv. 6849 Cer

Fig. 6. Marca «L»

Nascido de Joseph Landais, comerciante, e Marie-Rose Lemaire (ou Lemaitre), Joseph Landais (naturalista e ceramista), filho, deixa os pais aos 11 anos para trabalhar numa olaria de Saint-Pierre-des-Corps, onde conhece o ceramista Charles-Jean Avisseau. Muda-se para a cidade de Sarthe, onde aprende com um taxidermista a naturalizar animais, nomeadamente pássaros. Em 1843, fica responsável por restaurar um prato do célebre ceramista Bernard Palissy (1510-1589), que estuda até à exaustão. Entre 1843 e 1846, encontra-se de novo associado a Charles-Jean Avisseau. A crítica e o público contemporâneos reconhecem uma certa superioridade da obra de Avisseau, mas Landais destaca-se nas cerâmicas de composição e nas harmonias coloridas.

Quatro pratos seus são adquiridos em 1855, pelo Museu Kensington, em Londres. Em 1851, Joseph Landais foi nomeado «curador-guardião» do Museu de Tours, e em 30 de março de 1865, ofereceu ao Museu uma coleção de 36 pratos com pássaros e quatro répteis «montados». Joseph Landais lançou a tradição cerâmica na família através dos seus filhos Charles-Joseph e Alexandre-Joseph. Terá sido entre 1855 e 1865 que D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha adquiriu esta travessa da autoria de Landais, que marca as suas peças com um eloquente «L» (fig. 6). Foi transferida para o Museu Nacional de Arte Antiga, da Casa Forte da Necessidade, em 1957 e, desde então, atribuída à Manufatura das Caldas da Rainha, da qual o rei D. Fernando foi impulsionador, até à presente reatribuição de autoria.

RAAT

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

8.

Medalheiro
Oficina de
André-Charles Boulle
Paris, 1700-1725
Madeiras de carvalho,
pau-roxo, ébano,
bronze cinzelado
e dourado, veludo
16 × 24 × 20 cm
Proveniência:
Legado Barros e Sá,
1981
MNAA, inv. 102 Cx

A execução destes pequenos medalheiros está ligada ao ourives Nicolas Delaunay (1638-1727), nomeado em 1696 diretor da *Monnaie* (Casa da Moeda) e a quem foi confiada a realização, em 1713, de uma série de 65 medalhas dos reis de França, desde o início a Luís XIV.

Estas peças destinavam-se a serem oferecidas, ou compradas, apresentando-se em preciosos estojos de marcenaria, que o ourives encarregou a André-Charles Boulle (1642-1732), primeiro *ébèniste* do rei. Com efeito, em 1715, na passagem da oficina de Boulle aos filhos, mencionam-se oito pequenos medalheiros, sendo quatro decorados com a técnica «Boulle» e os outros quatro, faixeados a pau-roxo, provavelmente terminados pelos seus filhos. Os primeiros deveriam guardar a série de medalhas em prata, enquanto, os segundos, a série em bronze.

Os exemplares documentados têm as mesmas dimensões — sete gavetas no interior e aplicações em bronze muito semelhantes. O medalheiro do MNAA apresenta, nas ilhargas, o rosto de Hércules sobreposto por cabeça de leão (referindo-se à sua vitória sobre o leão de Nemeia). As gavetas forradas de veludo azul mostram 12 casas para moedas, definidas por grelhas em bronze dourado, decoradas com gregas e flores-de-lis idênticas às quatro grades do Museu Gulbenkian e às do medalheiro da Biblioteca Nacional de Paris (http://medaillesetantiques.bnf.fr/ark:/12148/c33gbd6q8).

Sabe-se, pela documentação e por outros exemplares conhecidos, entre os quais o do MNAA, que, para além do favor régio, eram geralmente muito apreciados, continuando ainda a ser executados ao longo de todo o século XVIII.

MCBS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

9.

Cálice
Veneza, 1675-1700
Vidro policromado moldado
32,5 cm; Ø 11,3 cm
Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957
MNAA, inv. 1129 Vid

Duzentos e vinte fragmentos de vidro translúcidos e coloridos, que haviam integrado a coleção de D. Fernando II, deram entrada no MNAA, no ano de 1957, procedentes do Palácio das Necessidades (fig. 7). A existência de duas copas entre esta amálgama de fragmentos indicava claramente tratar-se de duas peças distintas, não sendo, no entanto, possível determinar o que pertencia a cada uma das peças.

Um laborioso trabalho científico, levado a cabo pela VICARTE – Unidade de Investigação de Vidro e Cerâmica para as Artes, da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, em parceria com o MNAA, logrou reconstituir uma das peças[1].

Foi então possível integrar neste cálice uma rara cena em vidro, que representa Adão e Eva no momento do pecado original, quando o demónio, disfarçado de serpente, lhes entrega a Maçã do Conhecimento.

Recorrendo à tecnologia atual, foi assim possível assistir à reconstituição, condensada num curto fragmento de tempo, de um processo realizado, na verdade, ao longo de quase dois anos, como ficou documentado no vídeo em exposição.

AF

Fig. 7. Fragmentos do cálice antes do restauro

1 Ficha técnica: fotografia - Alexandra Rodrigues, Francisca Pulido Valente, Miguel Silva e Milene Almeida; restauro - Milene Almeida e Francisca Pulido Valente, com o apoio técnico de José Luís Liberato e sob direção de Alexandra Rodrigues; projeto Doutoral - Alexandra Rodrigues, com supervisão de Anísio Franco e Márcia Vilarigues.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

10.

Cristóvão de Figueiredo (ativo 1515-1555),
atrib.
Retábulo de Santa Auta
1. Papa Ciríaco abençoa Santa Úrsula
e o Príncipe Conan (painel esquerdo)
2. Chegada das Relíquias de Santa
Auta à Igreja da Madre de Deus (reverso)
3. Reunião de dois temas:
Peregrinação de Santa Úrsula a Roma
e Martírio das Onze Mil Virgens
(painel central)
4. Casamento de Santa Úrsula
com o Príncipe Conan (painel direito)
5. Partida das Relíquias de Santa
Auta de Colónia (reverso)
1522-1525
Óleo sobre madeira
68 × 73 cm (painel esquerdo e reverso);
93 × 192,5 cm (painel central);
70,5 × 76 cm (painel direito e reverso)
Proveniência: Convento da Madre de Deus,
Lisboa, 1912
MNAA, invs. 1462-A, 1462-AR, 1462,
1462-B, 1462-BR Pint

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Na sua forma atual, o chamado retábulo de Santa Auta é composto por uma pintura central de forma curva no topo e dois outros painéis laterais, quadrados, pintados em ambas as faces. Para além da sua qualidade e do pitoresco das representações em que se reconhecem espaços e vivência cortesãs de Lisboa no início do século XVI, o conjunto tem a invulgar característica de associar à narrativa hagiográfica de Santa Úrsula e das suas companheiras, as míticas 11 mil virgens do seu séquito que Santa Auta integraria, duas cenas muito concretas que se referem ao trânsito das relíquias de Santa Auta — a sua saída de Colónia, lugar do suplício e de sepultura das mártires, e a sua entrada no Convento da Madre de Deus, onde as relíquias de Santa Auta passaram a ser expostas e cultuadas. Se a representação do primeiro dos episódios é convencional, já a pintura do segundo remete-nos para um espaço reconhecível e uma cerimónia concreta ocorrida poucos anos antes da execução da pintura, ainda bem presente na memória de quem a executou e a encomendou.

Damião de Góis conta como em 12 de setembro de 1517 «mandou el Rei don Emmanuel que então estava em Lisboa, que levassem a estas relíquias aho mosteiro da Madre de Deos, na mesma nao em que vieram, ho quae se fez com muita festa, e companhia de navios e batéis posto que todo o reino stevesse de dó pela Rainha donna Maria» e descreve com algum cuidado a sua chegada ao mosteiro de Xabregas: «Como ha nao ancorou defronte do mosteiro da Madre de Deos, foram alguns conegos a Sé tirar as Relíquias, e has trouxeram a terra; onde a Rainha donna Leonor, e ho Príncipe dõ Joan seu sobrinho has stavam esperando. Da praia foi a arca em que vinham com solene procisssan aho mosteiro, e postas por D. Martinho da Costa, Arcebispo de Lisboa, em hum altar que na Egreja para isso ha Rainha donna Leonor mandou fazer» (Góis, 1926, IV parte, capítulo XXVI).

Não custa admitir que a representação do painel da *Chegada das Relíquias* ao Mosteiro é decalcada desta memória escrita, com o seu cortejo opulento, a urna coberta de brocado sob um pálio, tanto este como a padiola levado por franciscanos, uns em hábito, outros paramentados de ricas capas de asperges, atrás o bispo D. Martinho da Costa, mitrado e ladeado por dois cónegos, com a comitiva de nobres atrás, ricamente trajados e com as cabeças cobertas de elegantes boinas vermelhas e negras. Num palanque à direita, tal como é descrito por Góis, vê-se a rainha Dona

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Leonor, soror Coleta, a primeira abadessa do mosteiro, e uma outra dama em traje de viúva, representando provavelmente a duquesa de Bragança, Dona Isabel, irmã de Dona Leonor. Já dentro da igreja, um conjunto de nobres personagens vestidos de negro parecem representar o príncipe D. João, dado pelo cronista como um dos presentes na receção das relíquias, e talvez os outros infantes. Toda a cena decorre em frente ao primitivo mosteiro, antes da construção do muro que foi mandado fazer para o proteger das águas, oferecendo-nos uma visão do prospeto da igreja original, modificada e alargada logo depois de D. João III, por volta de 1550. À direita vê-se uma nesga do rio e fundeada e engalanada a nau que transportara os despojos da Santa. Obviamente, nem a pintura nem a descrição são reportagens exatas de um acontecimento, mas ambas são coincidentes memórias das festividades marcantes que acompanharam a chegada das relíquias ao convento e evidenciam, de forma vincada, a importância dada ao acontecimento.

O fundamento da execução das pinturas, provenientes do Convento da Madre de Deus, fundado em 1509 pela viúva de D. João II e irmã de D. Manuel I, a rainha Dona Leonor, esteve na chegada desses preciosos despojos, ofertados a Portugal pelo imperador Maximiliano. Mas a sua execução não se iniciou até 1522. Só a 8 de abril de 1521 o papa Leão X deu autorização para que se fizesse a festa de Santa Auta no dia da sua trasladação — 12 de setembro — e para que se pudessem colocar nas igrejas as «suas imagens», num breve que foi confirmado no ano seguinte, a 23 de maio, pelo seu sucessor, Adriano VI. A autenticação das relíquias exigia alguma predisposição do papa, já que Auta foi o nome encontrado para uma das 11 mil virgens do séquito de Santa Úrsula, mas obviamente era uma figura sem história, cujas ossadas provinham do cemitério romano de Colónia, inesgotável fonte que Maximiliano explorou na exumação de preciosos despojos que lhe permitiu, como neste caso, usar a oferta de relíquias na diplomacia e no estreitamento dos laços com familiares geograficamente distantes. A colocação do corpo da Santa na igreja, e a execução das pinturas com elas relacionadas, só devem ter acontecido depois dessa data e a iconografia que lhes foi associada pode ser dividida em duas temáticas: as cenas que se relacionam com a divulgada iconografia de Santa Úrsula, por um lado, e as duas imagens que se ligam diretamente com a oferenda das relíquias, por outro, estas constantes dos painéis pintados em ambas as faces, em que se mostram, num, a partida das relíquias de Colónia, e, no outro, a sua chegada ao mosteiro coletino da Madre de Deus. Desde 1520, pelo menos, que Cristóvão de Figueiredo era o pintor de D. Leonor e é a ele que estas pinturas devem ser associadas, obra contudo recuada, ainda anterior ao desenvolvimento estilístico que lhe veio a proporcionar a execução do grande retábulo da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, ponto de charneira do desenvolvimento estilístico do artista, ocorrido no final dessa década.

As pinturas do conjunto de Santa Auta não chegaram até nós nem no seu local primitivo nem na sua forma original. Frei Jerónimo de Belém (Belém, 1755, vol. 3) refere que as relíquias estiveram colocadas na igreja, durante cinco anos, até que Dona Leonor lhes mandou fazer uma capela própria. Estes cinco anos foram provavelmente os que mediaram entre a chegada dos despojos, em 1517, e as aprovações papais que autorizaram o culto e deram origem às pinturas, em 1522. As obras do tempo de D. João III, de construção de uma igreja nova de maiores dimensões, com um coro profundo, levaram a alterações nos altares primitivos, dando provavelmente origem a uma nova capela de Santa Auta erigida no claustro, embora se mantivesse o seu culto próprio dentro da igreja. O cronista franciscano refere: «o seu santo corpo colocado em hum precioso cofre de madrepérola, em hum lance

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 8. Gráfico dos acrescentos provenientes de várias intervenções

- Primeiro acrescento
- Segundo acrescento
- Último acrescento
- Rebarba da pintura do último acrescento

das varandas do claustro em sua capela própria que corresponde à que tem na Igreja da parte do Evangelho, contígua à da Senhora Madre de Deos», descrição que concorda com a anónima memória da fundação do convento escrita por uma das suas freiras: «esta capella [de Santa Auta] que temos nas varandas em que estão suas relíquias responde à sua da Igreja. E toda he huma só huma parede, em que está o retábulo de fora se mete em meyo» (Sacramento, 1639). Se a posição do retábulo não fica clara na explicação, a história da capela é conhecida pela documentação levantada por Natália Correia Guedes (Guedes, 1972). Em 1615 já estava na posse do 1.º conde de Atalaia, D. Francisco de Ataíde, e foi depois vendida ao erudito secretário das Mercês de D. João IV e D. Afonso VI, Gaspar de Faria Severim, que tomou posse dela em 1662. A passagem para um particular deve ter coincidido com a dispersão pelo convento do mobiliário litúrgico, nomeadamente o retábulo e o cofre das relíquias. Dois dos painéis do retábulo foram então reunidos num só e acrescentados, dando-lhe a forma de um painel semicircular, que foi colocado sobre a entrada da capela que na igreja se continuava a dedicar a Santa Auta (fig. 8). Os dois painéis pintados de ambas as faces foram no século XVII reaproveitados como portas do arcaz da sacristia, construído em 1764, que incorporou igualmente outras pinturas quinhentistas do mosteiro. Num arrolamento dos bens do convento, feito em 1860, ainda se conservava a memória da oferta das duas tábuas ao mosteiro por parte do primeiro conde de Cantanhede. O desmantelamento do conjunto de pinturas de Santa Auta deve, pois, relacionar-se com a aquisição da capela, datando as transformações da época de D. Pedro de Ataíde, falecido em 1624, um termo cronológico aceitável para o tipo de pintura que podemos encontrar nos acrescentos efetuados para a adaptação dos dois painéis à luneta.

Antes de o conjunto se reunir de novo no Museu Nacional de Arte Antiga, as pinturas tiveram ainda uma história separada. Enquanto as duas tábuas pintadas dos dois lados entraram diretamente no Museu depois de retiradas do arcaz, em 1929, as pinturas refeitas no painel semicircular foram retiradas do mosteiro pelo rei D. Fernando e incluídas na sua coleção no Palácio das Necessidades. Esta apropriação ocorreu por certo antes de 1860, pois o painel já não aparece no Inventário de 1860 ordenado pela Delegação do Tesouro do distrito de Lisboa. Quando este painel foi exposto em Madrid, na *Exposição Colombina* de 1892, é referido como pertencente à coleção de D. Fernando e o mesmo aconteceu na *Exposição de Arte Sacra Ornamental*, comemorativa do VII Centenário de Santo António, em cujo catálogo Ramalho Ortigão o relaciona

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 9. Limites dos dois painéis unidos numa só pintura, com os acrescentos para se adequarem à forma da luneta em que foram colocados.

diretamente com os quadros que permaneciam no arcaz: «Pertenceu evidentemente à coleção da Madre de Deus e faria parte da série em que entram os quadros presentemente emoldurados nas portas do armário sobre o arcaz da sacristia naquela igreja.» Após a instauração da República, e o sequente arrolamento dos bens existentes nos Paços Reais, a pintura daria entrada no Museu Nacional de Arte Antiga em 1913. Já as outras duas tábuas permaneceram no arcaz da sacristia conventual até que, em 1929, foram retiradas para que todo o conjunto pudesse ser levado à *Exposição Universal de Sevilha*. Dois anos depois, era mostrado em Paris, na Exposição de Arte Portuguesa, organizada por altura da *Exposição Colonial* de 1931. Após esta mostra, as pinturas já não regressaram ao convento e incorporaram definitivamente as coleções do Museu.

Apesar de não se ter perdido a memória da unidade do conjunto, a divisão entre o painel e as duas portas do sacrário levou a que, logo em 1913, a pintura pertencente a D. Fernando II fosse restaurada por Luciano Freire, tendo-lhe sido posta a bela moldura ao gosto renascentista desenhada por Costa Mota Sobrinho, enquanto as pinturas que permaneceram no arcaz só em 1929 tiveram tratamento pelo mesmo restaurador. A nova moldura, em que a pintura se abre numa superfície retangular, ajudou ao entendimento feito por José de Figueiredo, no catálogo das duas exposições mencionadas, de todo o conjunto como um tríptico, funcionando os dois painéis de dupla face pintada como abas que fechavam sobre o painel central, de facto composto (como o próprio Luciano Freire anteriormente se dera conta) de duas pinturas reunidas numa só e acrescentadas para tomarem o formato que apresentam atualmente.

A verificação desta assemblagem e dos acrescentos colocados (fig. 9) pode ser completamente documentada durante um novo tratamento da pintura em 1972, altura em que se realizou também a publicação de um circunstanciado estudo interdisciplinar sobre as pinturas. No entanto, apesar da pormenorizada análise material e dos atentos comentários de Manuel Reys Santos, que dirigiu os trabalhos de restauro, a publicação pouco equaciona as questões por ele levantadas, o que em rigor só virá a ser feito por José Alberto Seabra Carvalho no catálogo da exposição do Museu Nacional do Azulejo, comemorativa dos 500 Anos da Fundação da Madre de Deus (Carvalho, 2009). Sintetizando as observações aqui recolhidas, podemos dizer que o painel normalmente designado como *Martírio das Onze Mil Virgens* é de facto uma composição que reúne dois quadros distintos que para o efeito foram aparados. O que se encontra na parte direita da pintura corresponde ao *Martírio das Onze Mil Virgens*, mas a parte esquerda é ocupada pela cena da *Chegada a Roma de Santa*

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Úrsula e do Príncipe Conan, recebidos pelo papa Ciríaco. Na ordenação dos painéis, os dois temas não só não se poderiam unir na mesma cena como são mesmo os dois extremos da narrativa. O quadro original da esquerda mede 81 cm de altura máxima, na face que une os dois painéis, e 57,3 cm no lado esquerdo. A largura da base é de 72 cm e a largura no topo é de 55,5 cm. Já o painel da direita (*Martírio*) tem na união a mesma altura de 81 cm, mas apenas 56 cm no lado oposto, correspondendo a um ponto mais baixo na curvatura. A largura da base é de 73,5 cm e a largura no topo, de 40 cm. A junção entre estes dois painéis obrigou a alguns repintes para tornar mais uniforme o painel, completando nomeadamente na parte direita o desenho do barco que se representa no painel da esquerda, bem como dos seus ocupantes. Aos dois painéis reunidos foram feitos acrescentos no topo e em cada um dos lados. No topo colocaram-se duas tábuas, sobre os equivalentes painéis, com uma altura máxima de 9,8 cm. Nesta parte foi completado o céu e alguns mastros de navios com as suas bandeiras. Na banda esquerda da pintura foram acrescentadas duas tábuas que, juntas, formam um segmento com 57,3 cm de altura máxima e 24 cm de largura na base. Aqui, foi acrescentada parte do cais e aumentado o manto da figura do papa. A observação, mesmo a olho nu, torna evidente a diferença técnica entre este acrescento e a pintura original. No extremo oposto, foi colocado um outro apenso numa única tábua com 56 cm de altura máxima e 20,5 cm na base. O autor da transformação das pinturas prolongou aqui os corpos dos algozes e de uma das virgens martirizadas, sendo notória a diferença de qualidade em relação à pintura original, muito evidente na continuação do brocado da veste feminina.

Ao juntar-se estas duas pinturas não se refez apenas uma obra arte, associou-se num só painel dois episódios da narração iconográfica que não só não são complementares como estão mesmo nos extremos da narrativa da lenda de Santa Úrsula.

Muito resumidamente, a história de Santa Úrsula pode contar-se da seguinte forma: Era cristã e filha de um rei bretão. De grande beleza, recebeu a proposta de casamento por parte do príncipe Conan, um pagão. Úrsula fez depender o casamento da conversão do esposo, protelando-o através de uma viagem a Roma. Aí chegados, são recebidos pelo papa Ciríaco, que batiza Conan e casa os noivos. Fascinado pelo exemplo de Úrsula, o próprio papa renuncia e decide seguir acompanhar o cortejo dos esposos e das 11 mil virgens do séquito de Úrsula no seu regresso à Alemanha. Chegada a Colónia, toda a comitiva é massacrada pelos Hunos.

Olhando para todas as pinturas, já considerando que o painel central é de facto composto por duas obras diferentes, podemos ver que as seis imagens do retábulo se podem, de acordo com a legenda, mostrar em sequência da seguinte forma:

1. Santa Úrsula e o Príncipe Conan são Recebidos pelo Papa Ciríaco (parte esquerda do painel central).
2. Casamento de Santa Úrsula com o Príncipe Conan (um dos painéis pintados de ambas as faces).
3. O Papa Ciríaco Resigna ao Papado e Parte no Séquito de Santa Úrsula, Conan e as Onze Mil Virgens (o outro dos painéis pintados de ambas as faces).
4. Chegada a Colónia do Cortejo com Sta. Úrsula, Conan, O Papa Ciríaco e as Onze Mil Virgens, e Seu Martírio (parte direita do painel central).

A estas quatros cenas que narram a legenda de Santa Úrsula, devemos somar as duas outras imagens, pintadas no verso de dois dos quadros anteriores, que representam, respetivamente, a partida das relíquias do corpo de *Santa Auta de Colónia* para Lisboa

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 10. Sequência das pinturas de acordo com a ordem cronológica da lenda de Santa Úrsula e da vinda das relíquias de Santa Auta.

e a sua chegada e entrada no Convento da Madre de Deus de Xabregas, no cortejo a cuja descrição já acima fizemos referência. Temos assim seis cenas distintas, quatro das quais fazem referência à lenda de Santa Úrsula e duas outras especificamente às relíquias de Santa Auta, uma das 11 mil virgens que, obviamente, não dispunha de biografia própria (fig. 10). A tentativa de compreensão da estrutura primitiva destas pinturas tem assim de responder a uma ordem que permita a lógica sequência de leitura dos quatro episódios da vida e martírio de Santa Úrsula, por um lado, e que possibilite o visionamento das duas cenas da transladação das relíquias na sua única forma possível, isto é, que contemple o óbvio posicionamento do painel da partida dos despojos antes da sua chegada a Lisboa. A reconstituição deve articular os painéis de dupla face e a circunstância de as cenas da vida de Santa Úrsula pintadas no verso dos painéis da transladação das relíquias serem as cenas centrais da sequência narrativa.

Nenhuma das hipóteses tentadas de articulação das pinturas, numa estrutura de tríptico ou de retábulo, permite conciliar estes pressupostos, mas estes são respeitados se imaginarmos não uma estrutura retabular mas a sequência numa espécie de caixa, ou armário, num modelo aliás bastante utilizado para narrativas iconográficas de Santa Úrsula associadas ao culto de relíquias, como a arca da Igreja de Santa Maria de Brühl ou a famosa caixa pintada por Hans Memling para o Hospital de Saint Jean de Bruges. Se imaginarmos uma caixa, colocada encostada ao altar, albergando, no interior, o cofre das relíquias de Santa Auta é possível criar uma sequência com o *Recebimento dos Esposos*, na face do lado esquerdo, o *Casamento e a Resignação do Papa Ciríaco* nos painéis da frente, ou portas, e o *Martírio* na face lateral direita. Desta forma, com a arca, ou armário, fechado, as pinturas apresentam-nos toda a sucessão da lenda de Santa Úrsula. Já com as portas abertas, teríamos uma visão do cofre das relíquias no seu interior, e dos dois painéis que documentam respetivamente a saída

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

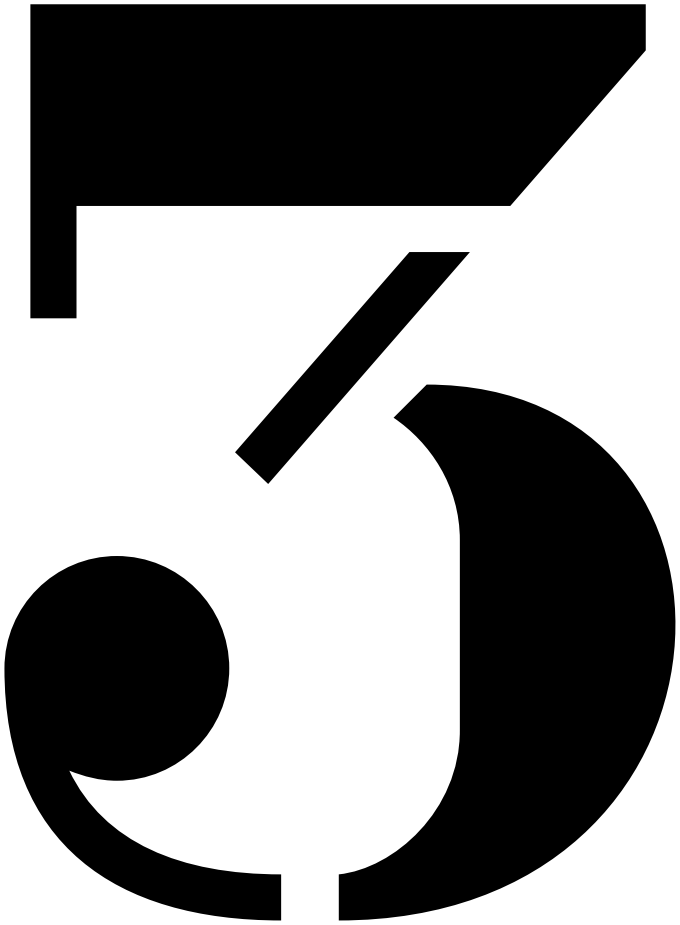
Figs. 11 e 12. Montagem especulativa da apresentação do «Retábulo de Santa Auta» como caixa do relicário da Santa.

e a chegada desses preciosos despojos à Madre de Deus. As duas figuras de Santas representadas (numa escala maior do que vemos nos anteriores painéis) fazem referência a Santa Úrsula (com a seta do martírio), à esquerda, e a Santa Auta, à direita, apenas com os elementos gerais da Santidade: a auréola, a palma e o livro. Esta estrutura permite, em simultâneo, a enumeração da história e a exaltação das relíquias, correspondendo à dupla função do conjunto de pinturas, pelo que nos parece a única solução viável para respeitar os pressupostos que enunciamos (figs. 11 e 12).

A aceitação destas conclusões, dentro do que é a normal e constante interrogação do Museu sobre o seu acervo, leva-nos obviamente para uma contradição entre a aproximação científica e a decisão museográfica sobre a forma de exposição das pinturas. Qualquer tentativa de mostrar as pinturas de acordo com esta proposta de fundamentação iconográfica implicaria a divisão das pinturas hoje unidas num único painel, bem como a perda dos restauros e acrescentos antiquíssimos que o unificaram. Isto é, a perda de um conjunto de elementos patrimonialmente muito importantes para a história deste conjunto, incluindo, além disso, uma profunda alteração de uma imagem estabelecida na memória como é a do painel semicircular na sua forma atual. Ou seja, embora aceitando os resultados da investigação, a sua tradução prática numa reconstituição arqueológica do conjunto não deixa de estar carregada de justificadas reservas patrimoniais e éticas. Assim sendo, o Museu terá de buscar, como aqui se faz, uma solução que, mantendo a organização tradicional das pinturas, informe os observadores sobre a sua provável situação original e sobre os acidentes que, no decurso da sua história de cinco séculos, moldaram o modo atual da sua apresentação.

JOC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.



© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

re li gar

Zonas de sombra, fragmentos e objetos que aparecem desamparados; o museu descobre muitos dos elos perdidos, religa-os e dá-lhes sentido. Trata-se de um processo de redescoberta, revalorização e de consagração da memória dos objetos. O museu cria laços, reúne peças, e devolve-lhes a sua génese identitária. Este é, contudo, um processo sempre em aberto, onde o desconhecido domina o território que o conhecimento procura iluminar.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

O universo das coleções do MNAA, com mais de 40 mil peças, convive com a oportuna possibilidade de novas leituras convocadas pelo reencontro de objetos outrora inscritos nos seus diversos contextos. Este cenário configura reconstituições — pinturas pertencentes a um determinado discurso retabular, fragmentos reinterpretados como molduras que se adaptam a novos enquadramentos, ou de conjuntos escultóricos — que espelham a vivência — solitária — das mesmas. As obras adquirem coerência contextual, formal, iconográfica e histórica, numa tentativa de estabelecer nexos e devolver respostas às várias dúvidas que se intersetam com proveniências desconhecidas, ablações e desmembramento de conjuntos. Ancorados na procura de novos conhecimentos, refletem a evolução dos próprios processos de incorporação, de classificação e da própria sobrevivência do sentido das obras no espaço museológico.

O desenraizamento dos objetos artísticos ao longo da história, pelas suas sucessivas vivências e vicissitudes, resultando na maior parte dos casos em perdas, fragmentação e dispersão dos seus contextos, é revelado no modo de classificação adotado na fase de incorporação, ordenado segundo uma lógica necessariamente descontínua e parcelar. A procura de atribuição de sentido com base nas várias linhas de investigação inaugura outros níveis interpretativos e novas possibilidades de leitura, como busca e retrocesso ao tempo da sua criação, denunciadora da sua existência e do seu valor patrimonial de que o Museu é portador. Essa descoberta é instaurada pelo reconhecimento de elementos de naturezas diversas, cuja expressividade, cunhada pelas características formais e plásticas, podem acusar a mão do artista, numa lógica de atribuição de produção e autoria de conjuntos ou de reagrupamento de elementos outrora dispersos. Trata-se de

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

um processo de redescoberta, revalorização e consagração da memória dos objetos. Criam-se elos, reúnem-se peças, e a sua génese identitária é-lhes devolvida.

As quatro pinturas em óleo sobre madeira que se apresentam neste núcleo e que constituem o *Retábulo de Santa Catarina* (cats. 11-14) são exemplo da dispersão e circulação dos bens artísticos desafetos das Ordens Religiosas que, entre outras consequências, conduziu à perda de sentido de conjuntos retabulares. Estes painéis quinhentistas, novamente reunidos na década de 30 do século XX pelo então diretor do Museu, João Couto, espelham a possibilidade de reencontro de obras a partir da leitura dos seus valores intrínsecos.

A moldura (cat. 15) que se expõe neste núcleo é exemplo de um objeto que adquire uma nova coerência dentro do contexto museal. Este emolduramento, que incorpora elementos de talha retabular presumivelmente da segunda metade do século XVI, de carvalho policromado, foi construído em data incerta para receber uma pintura, provavelmente a *Virgem com o Menino e Santos*, de Hans Holbein, *o Velho*, em óleo sobre madeira, como se atesta numa fotografia de 1936. Nesta data, curiosamente, a pintura ainda apresentava um acrescento na parte superior, removido num restauro posterior. Embora a investigação realizada até ao momento não tenha permitido determinar a sua proveniência, historial e data de incorporação, a hipótese de ter pertencido à referida pintura numa data anterior à da sua entrada no Museu, em 1913, é, também, uma possibilidade. Não está, de qualquer modo, posta de parte a possibilidade de ter pertencido ao fundo antigo do Museu, e provir assim de uma incorporação diferenciada. Figurando com o número 3 do inventário das molduras, esta peça testemunha a importância da reflexão sobre a história deste acervo no MNAA.

Por último, o processo de reconstituição do Presépio de Santa Teresa de Carnide (Bastos, Franco, 2011), que se dá a conhecer a partir do registo de vídeo que pontua este núcleo (cat. 16), é um bom exemplo de reencontro de peças, preservadas ao longo do tempo no espaço do Museu. É-nos contada, nesta produção, a história de um dos mais importantes presépios da capital que, no século XVIII, existiu no convento de freiras de clausura de Santa Teresa de Carnide. Proveniente da oficina dos Ferreira, foi disperso depois da extinção das Ordens Religiosas e, algumas das suas peças, incorporadas nas coleções do MNAA. A reconstituição do conjunto, de grande qualidade escultórica, e o desafio de reagrupar e dar um sentido narrativo aos vários fragmentos levaram a um programa sistemático de investigação arquivística, de conservação e restauro (Murta, Ribeiro, 2011; Le Gac, Ângelo, 2011) que resultou numa proposta de reconstituição integral exposta na coleção permanente deste Museu (piso 3).

CR/PMM

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

11-14.

Mestre português desconhecido
Retábulo de Santa Catarina
1540-1550
Óleo sobre madeira

11.
Destruição da Máquina do Martírio de Santa Catarina
142,5 × 86 cm
Proveniência: compra, leilão Henri Burnay, 1936
MNAA, inv. 1772 Pint

Em 1936, o Museu Nacional de Arte Antiga comprou no leilão da antiga coleção do banqueiro Henri Burnay a pintura *Destruição da Máquina do Martírio de Santa Catarina*, de autor português anónimo de meados do século XVI. Em 1938, o então diretor do Museu, João Couto, identificou, numa coleção particular do Monte Estoril, três outras tábuas com temas da vida e glória de Santa Catarina que, pela sequência dos temas narrativos, semelhança de dimensões e afinidade estilística, considerou terem feito originalmente parte do mesmo conjunto da pintura comprada no Leilão Burnay dois anos antes. O Museu Nacional de Arte Antiga veio a adquirir, no ano seguinte também, estas três pinturas, graças à concordância do proprietário e à vontade de João Couto em reconstituir a integridade do conjunto.

Uma das mais perniciosas consequências do processo atribulado de extinção das Ordens Religiosas foi a dispersão dos bens artísticos conventuais, por vezes, como no presente caso, rompendo a integridade de conjuntos retabulares. A aquisição por João Couto destas quatro pinturas, entre 1936 e 1939, constituiu um raro feliz episódio de reunificação no Museu de um conjunto patrimonial disperso pela conturbada história recente.

JOC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

12.
Santa Catarina Discute com os Doutores
142 × 82 cm
Proveniência: compra, Henrique Ferreira Lima Soares Andrea, 1936
MNAA, inv. 1836 Pint

13.
Martírio de Santa Catarina
113 × 85 cm
Proveniência: compra, Henrique Ferreira Lima Soares Andrea, 1936
MNAA, inv. 1837 Pint

14.
Elevação do Corpo de Santa Catarina
114 × 85 cm
Proveniência: compra, Henrique Ferreira Lima Soares Andrea, 1936
MNAA, inv. 1838 Pint

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

15.

Moldura
Península Ibérica,
final do século XVI
Madeira de carvalho
policromada
244 × 188 × 14 cm
Proveniência:
desconhecida
MNAA, inv. 3 Mold

A moldura que se apresenta neste núcleo integra o entalhe em baixo-relevo policromado de um notável trabalho retabular provavelmente da segunda metade do século XVI peninsular. De formato retangular, é constituída por quatro grandes pranchas de madeira de carvalho entalhado e policromado, assembladas de modo a prevalecer em alto-relevo, quatro pequenos tondos, representando cabeças e bustos de figuras masculinas, de feições individualizadas, que olham para o interior do espaço que encerram. Ao centro da prancha superior, uma proeminente cabeça de anjo inclinada, onde o volume das plumas das asas se apresenta recortado numa complexa ilusão perspética, revela o caráter erudito da composição. Este acentua-se na execução do entalhe em baixo-relevo, na representação de um São João Baptista e de um Santo Franciscano, de cabeças de anjos, de criaturas míticas ou ainda de outras figuras fantásticas, enroladas em *cartouches* e outros elementos que pontuam a decoração de grotesco onde se juntam urnas e taças, grinaldas de fruta, festões e cartelas (figs. 13 e 14).

As superfícies apresentam-se na sua maioria ainda intactas, com as policromias originais nos dourados brunidos e nos elaborados esgrafitados decorativos sobre folha de ouro. Os revestimentos do fundo são em têmpera vermelha e nas asas dos anjos e nas indumentárias das figuras, pretos e azuis, em padrões com motivos decorativos ponteados, riscados e em enrolamentos vegetalistas. Porém, a análise técnica permitiu observar intervenções nas zonas policromas de carnação e a existência de áreas redouradas que denunciam, a par da deterioração biológica de parte do suporte, prováveis cortes e acrescentos de elementos, numa construção posterior.

Considera-se, como tal, a possibilidade do reaproveitamento das pranchas entalhadas para a construção da moldura, em data não determinada, às quais estão

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig.13. Pormenor do trabalho de entalhe em baixo-relevo de uma das pranchas verticais integradas como moldura, com a representação de um santo franciscano sustentado dentro de uma cartela pela figura de um *putti*.

Fig. 14. Pormenor de elementos entalhados na moldura

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 15. Moldura adaptada à pintura de Hans Holbein, *o Velho* (inv. 1466 Pint), como se pode observar pela existência do acrescento superior da pintura (arquivo IJF, processo de restauro n.º 466, 1936).

assemblados outros elementos de madeira, que lhe dão a volumetria, provenientes provavelmente de uma estrutura retabular datável dos finais do século XVI, com base nas suas características de execução técnica, plástica e ornamental.

A «descoberta» de uma fotografia da pintura *Virgem com o Menino e Santos*, de Hans Holbein, o *Velho* (inv. 1466 Pint), a par da qualidade escultórica desta moldura, desencadeou a presente investigação em torno da obra (fig. 15). A fotografia, datada da década de 1930, apresenta-nos a pintura de Holbein com a moldura na então sala XI do Museu, localizada no andar nobre do Palácio Alvor, onde também se expunha a Custódia de Belém e várias pinturas e peças de mobiliário. Assim, partindo deste documento, procedeu-se a uma recolha arquivística assente no estudo comparativo entre vários registos fotográficos, cujas datas nos permitiram aproximar e traçar uma cronologia museal que revelou as sucessivas alterações expositivas e o número de molduras (três, no total) que a pintura conheceu no espaço do Museu.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 16. Registo fotográfico da moldura na sala XI do Museu, no final da década de 1930

Uma primeira fotografia, de cerca de 1924, mostra-nos a pintura com uma moldura de simples perfil canelado. Anos depois, na década de 30, surge-nos, pela primeira vez, o já referido registo fotográfico, no qual se observa a pintura de Holbein emoldurada pela peça de que nos ocupamos (fig. 16). É, contudo, a publicação de uma imagem da autoria de Mário Novais, no artigo «Museus» do primeiro número do boletim mensal da Mocidade Portuguesa Feminina, em maio de 1939 (Couto, 1939, pp. 9-10), que nos fornecerá um dado singular: a exposição da moldura na sala do Museu sem qualquer pintura.

Na tentativa de articular a análise dos registos fotográficos com os guias do Museu publicados em datas coevas, encontramos num catálogo-guia, publicado em 1938, a única referência à moldura de que nos ocupamos. Nesse roteiro, cuja revisão já estaria finalizada em março de 1936, segundo um ofício de José de Figueiredo dirigido à Direção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes solicitando a verba para a respetiva publicação, a descrição da pintura de Holbein surge acompanhada

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

pela seguinte referência: «A moldura deste quadro em talha é trabalho peninsular no estilo italiano do Renascimento» (*Catálogo-Guia*..., 1938, p. 108). Contudo, no catálogo seguinte, de 1942, e nas várias edições que se seguiram (1944-1947, 1951, 1956 e 1966), a descrição da pintura apresenta-se intacta e já sem qualquer referência à moldura. Terá sido nesse momento que a moldura foi substituída por uma outra que atualmente se expõe na sala 61 do Museu, tal como se apresenta num registo fotográfico de 1942. Uma fotografia da moldura nas reservas do MNAA, já nos finais de 1960, confirma essa alteração. De facto, se a sua exibição sem a pintura, no final da década de 30, tal como se atesta no registo de Mário Novais, é sintomática da valorização que lhe é atribuída como peça autónoma, a mesma será preterida, não voltando a ser exposta até este momento.

São desconhecidas a sua proveniência e a data de entrada no Museu. Contudo, a obra figura no n.º 3 do inventário da coleção de molduras. Criado apenas em 1943 e reunindo um total de 399 exemplares, este inventário parece responder a uma tentativa de agrupar todas as molduras que se apresentavam isoladas ou que haviam perdido a sua função, atendendo à heterogeneidade de tipologias incluídas. Com efeito, a pergunta que se impõe é se esta moldura pertenceria, de facto, à *Virgem com o Menino e Santos*, do pintor alemão.

Com base no arquivo documental do Museu e face à ausência dos registos desta peça nos vários inventários, coloca-se como primeira hipótese a correspondência entre ambas, o que pode ser reforçado pela existência de um acrescento à pintura tal como se evidencia nos registos fotográficos. Este acrescento ilustra a exata correspondência entre a moldura e a pintura. Os elementos que o compõem foram agora encontrados no núcleo de pintura de pequeno formato das reservas do MNAA, decorridos 83 anos após a sua remoção numa intervenção[1]. Estes são também de madeira de carvalho e, pela frente, rematam a estrutura arquitetónica (arco triunfal) com a composição pintada de uma balaustrada com um fundo de céu, cuja data não foi possível determinar[2].

Deste modo, importa correlacionar a moldura com a própria proveniência da pintura, cujo historial se encontra extensamente documentado, desde o inventário de 1628 relativo às pinturas e outras peças pertencentes à coleção de Maximiliano I, príncipe eleitor da Baviera, até à entrada no MNAA, em 1913. No inventário pertencente à Biblioteca de Munique, do qual se conserva uma transcrição do texto original no arquivo sobre a pintura (inv. 1466 Pint), a obra tinha o n.º 3, facto que nos poderá estabelecer uma aproximação com o número de inventário da moldura, conforme se atesta pela chapa metálica que a mesma apresenta.

Em 1632, após a pilhagem feita pelos exércitos suecos à Kunstkammer de Munique, a obra foi levada pelo General Hoorn, do exército de Gustavo Adolfo, para a Suécia, onde foi então incorporada na coleção da rainha Cristina. Entre 1641 e 1651, a pintura foi oferecida ao rei D. João IV[3], que por sua vez a doou a sua filha, D. Catarina de Bragança. Após a morte do rei Carlos II, em 1685, D. Catarina de Bragança trouxe-a de Inglaterra para o Paço da Bemposta, onde permaneceu na capela e, posteriormente, na sacristia, aquando da reconstrução no século XVIII.

A referência à moldura da obra não figura no inventário dos bens da rainha — no qual a pintura surge na referência a «três painéis que estão na sacristia, a saber um grande com Nossa Senhora no meio de muitos e vários Santos» (Rau, 1947, p. 70) — nem em nenhuma das descrições coevas, entre elas a de Pietro Guarienti, entre 1733 e 1776, e de Atanazy Raczyński, em 1844, que viram a pintura no Paço

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

da Rainha. Aquando da passagem da pintura da Bemposta para os reais aposentos das Necessidades, onde chegou em 1846, regista-se a referência a «uma moldura dourada» na nota descritiva que o cónego fabriqueiro da Bemposta assinou sobre a pintura a pedido de rei D. Fernando. O interesse pelo quadro surge após um discurso do diretor da Academia das Belas-Artes, Francisco de Sousa Loureiro, sobre a pintura de Holbein, tal como oficia o vedor da Casa Real (Santos, 1950, pp. 8-10).

Contudo, após 1869, D. Fernando mandou fazer uma nova moldura, possivelmente na Alemanha, pela qual pagou entre 4 000,00 e 6 000,00 reis, tal como relata Alberto Costa Santos, juiz conselheiro do Supremo Tribunal de Justiça, no seu relatório sobre o recheio do Palácio das Necessidades realizado em junho de 1913 (Santos, 1950, pp. 8-10). Alguns autores associam o fabrico dessa nova moldura com a exposição *Holbein-Ausstellung*, na Gemäldegalerie, de Dresden, em 1871, onde a pintura figurou, tal como se atesta na entrada n.º 227 do catálogo da mostra[4]. Essa moldura do século XIX, dourada e com relevos neoclássicos em madeira exótica, da qual se conhece um registo fotográfico de 1886 com a pintura então exposta na Sala de Armas no Palácio das Necessidades, será considerada como propriedade de D. Fernando aquando da sua morte, em 1885. Por contraste, a pintura de Holbein será alvo de uma forte reivindicação e discussão, determinando-se que a mesma pertenceria ao Estado, acabando por integrar as coleções do MNAA. Esta mesma moldura oitocentista acabaria, também, por integrar o acervo do Museu.

Não é certo que a moldura que se expõe neste núcleo se encontrasse no Palácio das Necessidades. Esta não figura nos 17 802 objetos registados no inventário judicial do arrolamento do Palácio, ao contrário da pintura, que consta na entrada n.º 667[5]. Tal facto não impede, contudo, de se poder tratar de umas das várias molduras em madeira de carvalho, entalhadas, que nos são repetidamente referenciadas no inventário. Também o registo da entrada da pintura no Museu, em 21 de julho de 1913, apresenta-se desprovido de referência a qualquer moldura nos vários inventários que a documentam.

Uma segunda hipótese explora a possibilidade de uma proveniência diferente da peça. Nos livros de entradas e na correspondência expedida e recebida da Academia de Belas-Artes, bem como nos períodos das direções de José de Figueiredo e de João Couto, o registo desta moldura não foi apurado. O extenso número de referências a várias molduras nos registos de obras provenientes de igrejas e de conventos, com descrições sumárias e desprovidas de dimensões ou qualquer outra característica estilística, impossibilita-nos de afirmar que a moldura tenha entrado no Museu provinda de algumas daquelas instituições. Cenário idêntico encontramos nos livros de faturas onde constam vários pagamentos a carpinteiros por trabalhos de serragem, execução e reparação de molduras que ilustram como o processo de modificação e adaptação de emolduramentos se tornara comum na realidade do Museu.

Considerando o número inicial no inventário das molduras, ainda que não figurando nos livros de «Doações, Depósitos e Incorporações de 1838 a 1912» e no de «Aquisições — 1850 a 1900», a obra em análise poderá ter uma proveniência ainda mais recuada, o fundo antigo do Museu, correspondendo ao período iniciado em 1884, no qual foram transferidas para o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia as coleções de que a Academia era detentora e da qual o Museu ficou dependente. Como refere Augusto Cardoso Pinto, conservador interino do MNAA, no relatório sobre os inventários da instituição, em 1939 (Cardoso, 1943, pp. 46-48),

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

esta relação de dependência da Academia poderá explicar a ausência de documentação relativa às peças que entraram no Museu durante este período, resultando na impossibilidade de apurar a proveniência, data e modo de incorporação. No mesmo relatório, entre as várias coleções assinaladas e o núcleo de objetos por inventariar, não figura a coleção das molduras. Assim, não obstante o desfecho inconclusivo sobre a proveniência desta moldura, ela suscita uma importante reflexão em torno das molduras enquanto objetos autónomos do acervo do Museu.

CR/PMM

1 Foi consultado o processo do IJF n.º 464, que diz respeito, essencialmente, ao exame radiográfico efetuado, em 17 de setembro de 1936, por Olívia Trigueiros, técnica superior de radiografia. Neste encontra-se referido que o exame com cerca de 32 coberturas foi solicitado por Fernando Mardel, restaurador de pintura dita «de cavalete». Existe a tradução para francês deste relatório.

2 Agradecemos à engenheira agrónoma Alexandra Lauw o apoio concedido no estudo dendrocronológico.

3 Não existe concordância entre os autores relativamente à data exata do envio do quadro para Portugal, tal como refere José Alberto Gomes Machado na comunicação «Um caso original de originalidade artística: O presente de Cristina da Suécia ao rei de Portugal», 2007 (artigo *online*, https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6146.pdf). Alguns autores, como Maria Julieta Ruival, situam no ano de 1641, por ocasião do envio da embaixada de Francisco de Sousa Coutinho a Estocolmo. Outras hipóteses apontam para os finais de 1650, aquando da coroação da rainha Cristina, sucessivamente protelada desde 1644.

4 Disponível *online* (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd).

5 Inventário Judicial do Palácio Nacional das Necessidades — Vol. 1 (PT/PNA/DGFP/0001-001/0001/00010).

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

16.

Vídeo documental da reconstituição do Presépio do Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide
Figuras de presépio
António Ferreira
(c. 1659-?)
1701-1725
Barro cozido e policromado
Dimensões variadas
Proveniência: Convento do Santíssimo Sacramento de Alcântara, 1913, proveniente do Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide, Lisboa
MNAA, invs. 358-364, 368-370, 372-376, 381-386, 389, 394-403, 724, 2507-2511 Esc

No Convento de Santa Teresa de Carnide existiu um dos mais importantes presépios de Lisboa. As figuras de barro cozido policromo, modeladas na oficina dos Ferreira, são hoje consideradas das mais significativas esculturas do barroco português. Após as vicissitudes que envolveram a extinção da casa religiosa de carmelitas descalças, as diversas peças do presépio foram desirmanadas, muitas recolhendo aos depósitos gerais de obras consideradas com valor artístico, de onde foram incorporadas nas coleções do Museu Nacional de Arte Antiga, sem reterem memória da sua proveniência original.

O desafio de reagrupar e dar um sentido narrativo aos vários fragmentos que se conservavam nas reservas do MNAA obrigou a um aprofundado trabalho de investigação histórico-artística, arquivística e material, assim como a intervenções físicas de conservação e restauro. Do entendimento estético de cada uma das peças, e da noção do conjunto narrativo, resultou uma proposta de reconstituição integral do presépio. Esta tarefa foi ao mesmo tempo geradora de conhecimento em torno da produção escultórica portuguesa do início do século XVIII. O vídeo exposto acompanhou o processo de reconstituição.

AF

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

4

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

des ven dar

O museu integra, protege e valoriza as obras de arte que guarda, fazendo o mesmo com o seu próprio território. O MNAA é também uma igreja barroca (a Capela das Albertas), um espaço religioso que nos faz recuar no tempo e convida à descoberta do seu lugar mais «secreto»: a sacristia, justamente envolvida num processo de conservação e restauro.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Lugar recôndito e desconhecido, a «sacristia» que se dá a ver nesta exposição traz ao público as múltiplas vidas que tiveram os espaços do Museu. Aberta a porta entre o edificado restante do extinto Convento de Santo Alberto e o antigo Palácio dos Condes de Alvor às Janelas Verdes, já nos remotos anos 10 do século XX, os dois edifícios ficaram simbolicamente reunidos no corpo único do Museu Nacional de Arte Antiga, através deste pequeno espaço, como chave oculta do espírito do sítio (fig. 17).

Como numa memória do Convento se descreveu, antes do seu fim enquanto edifício religioso, «a planta, apesar da sua pequenez, está distribuída com graça: a *sachristia he* de tal forma que não ha segunda deste projecto; porque hé debaixo da capella mór, tendo escadas que decem ós lados» (Pereira, 1927 [1833]). Na regra simples do corpo paralelepipédico, animado apenas pelos vãos do lavabo em pedra e dos armários abertos na estrutura dos muros — destinados à guarda dos objetos litúrgicos e dos paramentos eclesiásticos —, brilham os azulejos azul e branco de figura avulsa setecentistas e as flores pintadas no forro corrido do teto. Situada entre cotas intermédias — acima do Palácio, abaixo da nave da igreja —, é o espaço suspenso entre dois mundos; as portas comunicantes, de um lado para o Palácio, do outro para a igreja de Santo Alberto, franqueiam hoje maravilhamentos para o público, dos objetos da arte e da arte dos objetos.
O enlace físico-espacial que devia caracterizar a função originária da sacristia, espaço preparatório das cerimónias religiosas destinado aos padres e aos sacristãos, ligação obrigatória entre o mundo exterior e a clausura da vida monástica, perdura assim neste novo destino dentro do Museu. É a partir daqui que se entrevê, subindo, a nave da igreja conventual, e a que se acederá em novo circuito, num outro percurso cerimonial para o deslumbramento que se pretende com a antevisão perspética do singular objeto-fragmento que é a «Capela das Albertas» (fig. 18).

A desocultação dos espaços das Albertas é, no momento, o mais ambicioso e complexo projeto desenvolvido pelo Museu, que envolverá todos os portugueses, a quem se apela a participar na obra através da campanha de angariação de fundos «Todos Somos Mecenas». Encerrados ao público há 12 anos, em virtude da degradação do património integrado — a talha dourada, os azulejos, a escultura, a pintura e as artes ornamentais —, estes espaços constituem em si mesmo uma verdadeira descoberta. Começou já o vultuoso programa da intervenção, iniciado entre janeiro e março de 2018 quando, ainda inacessível, se empreendeu o restauro dos revestimentos azulejares da nave da igreja. O projeto, necessariamente transdisciplinar, prossegue com a escultura dos altares principal e colaterais, e a reabilitação global da pequena sacristia oculta sob o altar-mor. É este processo que o visitante tem aqui a possibilidade rara de entrever, acompanhando a redescoberta do espaço e das informações que dele emergem para a história do edifício, desde a sua fundação, e dos objetos que continuam a fazê-lo viver (fig. 19).

A 4 de outubro de 1582, morreu Teresa de Ávila, fundadora dos Carmelitas Descalços, como reforma da Ordem do Carmo inspirada nos conventos medievais de eremitas do Monte Carmelo, em Jerusalém. O braço feminino seria vocacionado para os exercícios espirituais, em rigorosíssima clausura. Logo a 19 de janeiro de 1585 foi criado, em Lisboa, o primeiro convento de monjas da Ordem, dedicado a Santo Alberto, por especial empenho do vice-rei cardeal Alberto de Áustria, sobrinho de D. Filipe I (II de Espanha). Instituição modesta, conservando sempre um estatuto austero entre as casas monásticas da capital, não ultrapassou as duas dezenas de monjas, popularmente conhecidas como «albertas». Em finais do século XVII, foi construído, adjacente ao Convento, o Palácio dos Condes de Alvor, que, segundo a tradição, terá dado origem ao topónimo de «Janelas Verdes», pelo qual o lugar ficou conhecido. Nele se estabeleceu, em 1884, o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, que, desde 1911, passou a designar-se Museu Nacional de Arte Antiga. Entre os dois edifícios do Museu manteve-se a relação estreita, comunicando internamente através da sacristia.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 17. Sacristia da igreja do Convento de Santo Alberto, 1942

Fig. 18. Sacristia da igreja do Convento de Santo Alberto, 2019

Fig. 19. Sacristia da igreja do Convento de Santo Alberto, acesso à nave, 2019

O conjunto monástico, cuja edificação, à exceção do templo, denotava os votos de pobreza professados pela comunidade, ressentiu-se gravemente dos efeitos do terramoto de 1755. Com a extinção das ordens religiosas, em 1834, e após a morte da última freira em 1890, o complexo conventual e respetiva cerca, já decadentes, foram secularizados e afetos a diferentes usos, terminando por ser decidida a sua demolição, concluída em 1918. Do antigo Convento apenas a igreja chegaria aos nossos dias, juridicamente integrada, desde 1911, no Museu Nacional de Arte Antiga e popularmente denominada «Capela das Albertas», decerto pelas dimensões relativamente modestas tanto do templo como da comunidade que servia. Nos sucessivos projetos de ampliação do Museu, desde 1896, com a proposta historicista do arquiteto Rosendo Carvalheira, nunca concretizada, que a destinava a museu religioso (Martins, 2014), como um vanguardista *period room*, procurou-se a integração orgânica da igreja e da sacristia no complexo edificado do MNAA, ideia só contrariada pelos projetos de Adães Bermudes (1915 e 1918), que ainda ponderaram a demolição. A ligação preexistente entre os corpos através da sacristia será definitivamente rasgada numa primeira construção parcial do anexo do MNAA, em 1920, desenhada por José Luís Monteiro (Manaças, 1991), que salvou a capela e a encapsulou no edificado, de acordo com o que defendeu o então diretor do Museu, José de Figueiredo.

No programa total do anexo realizado pelo arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade (1932-1940), «a integração do conjunto arquitetónico no novo edifício foi o ponto de partida» projetual: a «interessante e curiosa peça do século XVIII, inteligentemente destinada para, em conjunto com a sala que se lhe segue, servir para expor a indumentária religiosa, é o traço de união arquitectónico entre o edifício projectado e o actual Muzeu, e condiciona, em planta, a posição exacta das galerias e consequentemente de todas as restantes divisões [...] A entrada pela sacristia proporcionará ao visitante, ao entrar na capela, um ponto de vista curiosissimo. A situação da necessária passagem coberta explica-se pelo aproveitamento do nível dos pavimentos em ligação» (Andrade, 1933, cit. por Manaças, 1991).

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 20. Capela das Albertas, 2019

O pequeno templo conventual constitui notável expoente das chamadas «igrejas de ouro», uma das mais originais realizações do Barroco português, combinando cenograficamente talha dourada, azulejo, pintura e imaginária. De nave única e entrada lateral, característica das igrejas de conventos femininos, e provida de capela-mor pouco profunda, corresponde ao conceito de «igreja-caixa», enriquecida, no plano ornamental, ao longo de sucessivas campanhas de obras que documentam três séculos de evolução da arte portuguesa. A exiguidade do espaço disponível levou a alojar a sacristia, minúscula, sob o próprio altar-mor, elevado em relação à nave por alto *podium* de mármores coloridos. No flanco sul, abrem-se duas capelas, a do Santo Cristo da Fala e a de Santa Teresa, ou da Santa Mão, que granjearam enorme fama ao templo.
A escala moderada da igreja possibilitou a sua eficaz integração no discurso museográfico, enquanto «objeto» que completa e permite compreender, na sua funcionalidade, todas as restantes coleções do MNAA.

O retábulo do altar-mor, do primeiro quartel do século XVIII, é um esplêndido exemplo da talha dourada do Barroco joanino, com monumental cenografia e exuberante ornamentação. Encimado pelo brasão de armas da Ordem dos Carmelitas Descalços e pela coroa real, apresentados por *putti,* o corpo retabular, arquitravado e de colunas torsas, com os fustes recamados por ornatos eucarísticos, apresenta as esculturas de Santa Teresa de Ávila e de Santo Alberto (cat. 19), ladeando o camarim com o trono eucarístico, cuja contemplação, aquando da exposição majestática do Santíssimo Sacramento, era usualmente vedada pela tela de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), representando a *Visão da Imposição do Colar a Santa Teresa pela Virgem e São José*. Da mesma época são os retábulos colaterais dedicados a Nossa Senhora do Carmo (à esquerda) e a São José (à direita). As esculturas representam,

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

no primeiro, a Virgem com o Menino, o Profeta Elias e São João da Cruz e, no segundo, São José (cat. 18), São João Baptista e São Domingos. Nas paredes da nave e da capela-mor, ciclos narrativos de azulejaria barroca a «azul e branco», atribuídos a Bartolomeu Antunes (1668-1753) e Nicolau de Freitas (1703-1765), ilustram cenas das vidas de Cristo e de Santa Teresa. Na parede do antigo coro alto, emolduradas pela talha dourada, enquadram-se as telas *Sagrada Família no Repouso na Fuga para o Egito*, *Transverberação de Santa Teresa, Santa Teresa e Profeta Elias*. A cobertura da nave ressentiu-se do terramoto de 1755, pelo que o teto atual, posterior ao sismo, em masseira de madeira pintada a branco, é pontuado por talha dourada aplicada em composições geométricas, introduzindo o novo gosto Rococó. No pavimento conservam-se várias sepulturas, destacando-se algumas armoriadas, como as de Manuel Silva de Sousa e sua mulher, D. Isabel Botelha, ou a de Vicente Soares de Peleta e D. Joana Maldonado Minaia (1628), entre as de outros fregueses que escolheram a igreja conventual para última morada (fig. 20).

Na nave destacam-se duas capelas laterais, de planta quadrangular, do lado da epístola (lado direito), a Capela do Santo Cristo da Fala e a Capela de Santa Teresa ou da Santa Mão, construídas com o patrocínio de leigos. Os seus interiores decorativos documentam as mais antigas campanhas artísticas sobreviventes. Na primeira, destacam-se o retábulo de talha ainda quinhentista, o frontal de altar do século XVII, em azulejo de Talavera (redescobertos em 1938 sob uma tardia estrutura em talha dourada e integrados no discurso museográfico em 1942), e os painéis de azulejos da oficina do pintor Gabriel del Barco (m. c. 1708); na segunda, cujas paredes são revestidas por azulejos portugueses do século XVII, ditos de «tapete», avulta o retábulo-relicário seiscentista, atribuído a Luís Nunes Tinoco (c. 1668). Esta Capela, de Santa Teresa ou da Santa Mão, foi instituída em 1611 por Vicente Soares de Peleta, cavaleiro da Ordem de Cristo, sepultado na nave (1628). Deve o nome ao facto de aí se expor, regularmente, em riquíssimo relicário de prata, a própria mão esquerda de Santa Teresa de Ávila, guardada no Convento, retirada do seu corpo incorrupto em 1583 e transportada de Ávila para Lisboa em 1599, após a fundação da nova clausura portuguesa. O retábulo conserva uma pequena pintura do episódio da *Imposição do Colar e do Manto,* a encimar o local onde, até à extinção, se expôs a extraordinária relíquia que acompanhou as monjas na sua saída para o Carmelo de Ronda, em Espanha, já no primeiro quartel do século XX.

A Capela do Santo Cristo da Fala foi fundada pelo padre Diogo Fernandes, cantor da Capela Real, que nela se encontra sepultado de acordo com a lápide ali colocada (1597). A invocação decorre da crença no milagre operado pela imagem de Cristo crucificado, aí venerada, a qual teria «falado» a madre Maria de São José, fundadora e prioresa do Convento, incutindo-lhe coragem no quadro de um processo de calúnias e perseguições, que terminariam por fazê-la regressar a Espanha, onde veio a falecer em 1603. Sobre o altar, contra uma pintura representando o *Panorama de Jerusalém com Passos da Paixão*, expõe-se uma escultura de grande devoção conventual, um *Cristo Crucificado*, obra notável, atribuída a Manuel Dias (1688-1755), outrora preservada no coro baixo do Convento.

A «Capela das Albertas» ficou definitivamente consagrada como objeto museológico desde a década de 1940, reaberta ao público como sala museológica em 1942, musealização que incluiu a exposição de objetos litúrgicos e com função eclesial, entre os quais o lampadário aqui exposto (cat. 17) só apeado agora no âmbito do processo em curso de reabilitação total da nave. Na primeira renovação do século XXI, inaugurada em dezembro de 2018, com projeto de arquitetura de Manuela Fernandes, a «antecapela» foi reintegrada no percurso da visita no edifício do Anexo Rebelo de Andrade, como sala, prolongando expograficamente os espaços dedicados à mostra da história do presépio português e espaço preparatório da descoberta da artificiosa nave da igreja de Santo Alberto.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

17.

Lampadário
Portugal, 1650-1675
Prata
195 x 83 x 81,5 cm
Proveniência: compra, Casimiro Martins, 1937
MNAA, inv. 809 Our

O grande lampadário exposto na Capela das Albertas impõe-se quer pela sua invulgar dimensão — de quase 2 m de altura — quer pelos requintados motivos cinzelados que decoram os pratos. Esta peça é um testemunho das grandes luminárias que serviam de referência em todos os altares das igrejas portuguesas. Para além da sua estatura e a intrincada decoração cinzelada dos pratos superior e inferior acresce a elegância dos braços recortados que sustentam a metade inferior da peça.

O registo da integração desta peça na coleção de ourivesaria do MNAA apenas a refere como uma aquisição a um particular, em 1937, não se conhecendo a sua proveniência original. Contudo, apesar de não existirem registos nos arquivos do Museu sobre o momento preciso da sua colocação na Capela das Albertas, é de crer que, segundo a campanha fotográfica realizada por Mário Novaes, tenha sido inicialmente exposta na sala da exposição das peças Germain. Em 1942, foi, finalmente, instalada na Capela das Albertas, aquando do arranjo deste espaço realizado por João Couto.

LP

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

18.

São José
Oficina ativa
em Lisboa
Século XVIII
Madeira dourada,
estofada e
policromada;
olhos de vidro
124 × 40 × 40 cm
Proveniência:
Convento de Santo
Alberto, 1911
MNAA, inv. 207 Esc

Com o seu lugar no retábulo colateral da epístola (lado direito) da capela-mor da igreja das Albertas, São José com o Menino Jesus, figura a particular devoção do ramo feminino dos Carmelitas Descalços reformados por Teresa de Jesus ao Santo. Desde a intervenção miraculosa do «Pai do seu amado» na cura de Santa Teresa, foi adotado como patrono e protetor, tomando-se como modelo das virtudes de obediência, castidade e pobreza, contribuindo assim a espiritualidade carmelitana descalça para o aprofundamento do papel edificante do pai terreno de Jesus na vida ativa, enquanto paradigma do pai educador na Sagrada Família. São José servirá como exemplo à fundadora e primeira prioresa do convento de Lisboa, contemporânea de Santa Teresa, que na religião tomou o nome de madre Maria de São José (1548-1603). Logo em 1608, há notícia do estabelecimento de uma confraria de São José na Igreja de Santo Alberto, com capela privativa, de que hoje não restam vestígios, mas cuja importante devoção se manteve na dedicação do altar colateral onde ainda hoje se conserva esta imagem esculpida já no século XVIII.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

19.

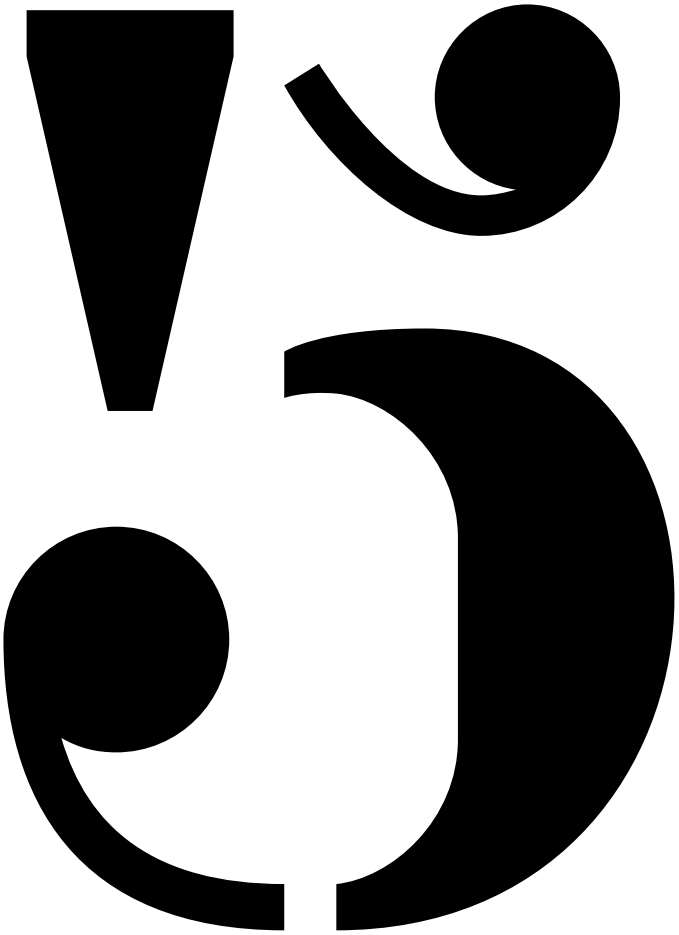
Santo Alberto
Oficina ativa
em Lisboa
Século XVII (?)
e século XVIII
Madeira dourada,
estofada e
policromada
128 × 61 × 43 cm
Proveniência:
Convento de Santo
Alberto, 1911
MNAA, inv. 210 Esc

Conhecido como Santo Alberto, bispo de Vercelli, de Bobbio ou como patriarca de Jerusalém (c. 1149-1214), Santo Alberto entrou para o santoral celebrado como o autor da primitiva regra dada aos eremitas do Monte Carmelo, na Palestina, passando assim a figurar como santo tutelar da Ordem dos Carmelitas. Na reforma quinhentista da Ordem dos Carmelitas Descalços, Santa Teresa de Jesus, ao defender o regresso aos princípios de vida e ao rigorismo eremítico dos antigos monges do Carmelo, consagrará Santo Alberto como cofundador da religião carmelitana, papel claramente representado na invocação escolhida para a casa conventual feminina de Lisboa presente na imagem esculpida do retábulo principal da capela-mor da igreja das «Albertas», onde figura a par de Santa Teresa. A possível intervenção política do cardeal Alberto de Áustria na entrada da Ordem dos Carmelitas Descalços em Portugal, tal como no seu estabelecimento em Lisboa, e a coincidência do seu nome com o do santo patrono reforçaram historicamente o simbolismo de Santo Alberto. A escultura desta imagem orago datará ainda do século XVII, como mostram a composição e a formulação hierática do ícone esculpido, mas a intervenção de restauro em curso permitiu já revelar a renovação setecentista bem patente na técnica do acabamento e na gramática ornamental do estofado das vestes, tal como a adição de alguns elementos na própria figura, com toda a probabilidade coincidente com a reformulação barroca do retábulo datável do fim do primeiro quartel de setecentos.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.



© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

res tau rar

O museu conserva, limpa, restaura, partindo à laboriosa (e algo utópica) redescoberta da obra de arte original. E, deste modo, com método e perseverança, avança-se no conhecimento e faz-se ciência.
As pinturas antigas retêm as marcas do tempo que por elas passou encobrindo muitos dos seus valores materiais.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 21. Alessandro Allori, *A Virgem, o Menino e Santa Isabel*
Chantilly, Musée Condé, inv. PE58

Fig. 22. Alessandro Allori, *A Sagrada Família do cardeal Fernando de' Medici*, 1584
Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000006

Um imenso continente abriu-se, modernamente, ao estudo dos objetos artísticos. Já não falamos apenas da história da arte, da estética, da iconologia e da iconografia. A ciência e a tecnologia, com recursos impensáveis ainda há pouco, trouxeram a dimensão material das obras para o centro do trabalho de historiadores, museólogos e conservadores-restauradores — falamos da refletografia, radiografia, fotografias macro e de ultravioleta. Os métodos práticos do trabalho oficinal, os materiais — a sua origem, constituição, cronologia — bem como o desenvolvimento concreto do processo criativo estão agora ao alcance de sofisticados dispositivos técnicos, sendo que um trabalho invisível de análise e diagnóstico é feito diariamente no Museu por equipas especializadas, etapa propedêutica e obrigatória de todas as intervenções de conservação e restauro. Apresentam-se, aqui, algumas das descobertas e alguns dos resultados do estudo e recuperação dos valores originais de algumas das pinturas do acervo do MNAA.

Dois painéis assinados pelo pintor flamengo Gortzius Geldorp (1553-1618) — o casal funcionando em *pendant* — são um bom exemplo da tradição retratística tardorrenascentista do Norte da Europa, na sua minuciosa caracterização fisionómica e naturalismo do registo de adereços, recortando-se sobre fundos escuros e contrastantes (cats. 21-22). Um longo processo de envelhecimento prejudicara a nitidez das pinturas, comprometidas pela alteração do verniz que ao longo dos anos, e principalmente devido a reações fotoquímicas, foi diminuindo a sua transparência original, escurecendo do amarelo ao castanho. Impunha-se, por isso, um trabalho de remoção de vernizes e de tratamento geral da camada cromática.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 23. Alessandro Allori, *Virgem com o Menino e Santa Ana* Florença, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Os exames radiográficos previamente realizados foram determinantes para o conhecimento das características e estado do suporte, o sistema de junção, a degradação da madeira provocada pelo inseto xilófago, as características das pinceladas, os motivos da composição e uma ou outra hesitação do artista. A qualidade técnica da execução destes retratos sugeria uma pintura realizada sobre um suporte constituído por uma única tábua de madeira, dada a sua superfície plana e uniforme. No entanto, o exame radiográfico permitiu comprovar que cada uma das pinturas é composta por três pranchas de madeira de carvalho que, apesar da diminuta espessura de 5 mm, estão unidas topo a topo, através da técnica de furo e cavilha, sendo o comprimento de cada uma 2 cm e o diâmetro, 2 mm.

De entre as várias informações fornecidas pela radiografia importa ainda destacar a representação de uma mesa partilhada pelo casal, que não era visível à vista desarmada devido à alteração do verniz. Deve ser salientado que a existência da continuidade entre ambas as peças, assegurada por aquele elemento cénico, indica a disposição das duas pinturas entre si, o retrato de homem à esquerda e o retrato de senhora à direita, de frente um para o outro, apoiando as mãos sobre a mesa única. Enquanto o raio-x do retrato de senhora não revela hesitações de composição, durante o processo criativo, o do retrato de homem mostra alguns ensaios preliminares na posição dos dedos da mão direita.

A apresentação conjunta, em diferentes fases de tratamento, permite mostrar cabalmente os resultados da intervenção realizada, abrindo novas possibilidades de entendimento plástico e de fruição estética das obras.

A pintura do *Descanso na fuga para o Egito* deu entrada no Gabinete de Conservação e Restauro em 2016, após ter sido submetida a estudos técnicos e críticos. A intervenção iniciou-se com o levantamento do verniz que, aplicado anteriormente para proteger a camada cromática, a tinha escurecido devido ao processo de envelhecimento natural. Depois de removido, surgiram pequenas áreas de tintas sobrepostas à pintura original e que foram retiradas. Assegurou-se, seguidamente, a estabilidade do suporte original que tinha uma outra tela colada com cera-resina, resultante de um restauro de época desconhecida. Nas pequenas áreas de lacunas, que representavam cerca de 30% da totalidade da superfície pintada, procedeu-se à reposição das cores originais.

Foi nesta última fase da intervenção que se pôde constatar plenamente o valor artístico desta obra de Alessandro Allori, pintor que ocupou um papel de primeiro plano no ambiente artístico florentino da segunda metade do século XVI. Quer em desenho, quer em pintura, há vários trabalhos de Allori que recorrem a soluções figurativas e compositivas utilizadas nesta tela do MNAA (figs. 21 a 23). Sobre o suporte preparado com um fundo escuro, o pintor manipulou a tinta, aplicada com alguma

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 24. Radiografia geral da pintura *Descanso na fuga para o Egito* (cat. 20)

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 25.

25.1. Representação de um prato que só se observa na radiografia e que tem sobreposto a representação do enxoval

25.2. A construção da pintura com sobreposições de formas é visível nesta representação

25.3. Observam-se as pinceladas que constroem a forma do Menino Jesus

consistência, para criar e modelar as formas representadas, que aparecem agora menos subordinadas à ideia vasariana do primado da linha e do desenho, um dos esteios da alegada singularidade da pintura praticada em Florença na segunda metade do século XVI.

A radiografia a esta peça (fig. 24) permitiu perceber que o suporte em tela vai somente até ao limite da grade, observando-se zonas de lacunas e restauradas de novo. A comparação da imagem da radiografia e da pintura revela uma modificação da composição: na área onde está representado o enxoval enrolado sobre o baú estava pintado um prato (fig. 25.1).
A radiografia confirma que o processo de execução partiu do fundo escuro e que foi através dos empastes de tinta que a pintura foi sendo construída (fig. 25.2), com sobreposições de formas (fig. 25.3). Observa-se também que nas zonas de luz foram usadas pinceladas cheias de tinta com branco de chumbo, não existindo contornos firmes e muito definidos.

Sobre a pintura conservada no MNAA de Ludovico Mazzolino (1480-1528), artista destacado de Ferrara onde trabalhou para a poderosa Casa d'Este, houve também oportunidade de apurar alguns novos dados no decurso do programa de intervenção de conservação e restauro. Aliás, era também recente a atribuição definitiva da obra ao pintor, circunstância que permitiu lançar nova luz sobre o conjunto da sua produção, e os seus processos de trabalho, nomeadamente a aplicação de desenho preparatório por traço inciso.

SC/TSM/MS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

20.

Alessandro Allori, dito Alessandro Bronzino (1535-1607)
Descanso na fuga para o Egito
1602, assinado e datado
Óleo sobre tela
148 × 114 cm
Proveniência: Igreja de Santo André e Santa Marinha (Graça), Lisboa
MNAA, inv. 1552 Pint

À data da edição a pintura ainda se encontrava em restauro, pelo que a imagem da obra foi realizada durante essa intervenção.

Prejudicada pelo escurecimento dos vernizes aplicados anteriormente para proteger a camada cromática e por restauros antigos, esta pintura de Alessandro Allori, artista de primeiro plano no ambiente artístico florentino da segunda metade do século XVI, foi sujeita a um rigoroso trabalho de intervenção de conservação e restauro.

Após a remoção do verniz, surgiram pequenas áreas de tintas sobrepostas à pintura original e que se retiraram da superfície. Assegurou-se, seguidamente, a estabilidade do suporte original que apresentava uma outra tela colada com cera-resina, resultante de um restauro de que se desconhece a época. Nas pequenas áreas de lacunas, que representavam cerca de 30% da totalidade da superfície pintada, procedeu-se à reposição das cores originais.

Foi nesta última fase da intervenção que se confirmou o valor artístico e conceptual da pintura. Sobre o suporte preparado com um fundo escuro, o pintor manipulou a tinta, aplicada com alguma consistência, para criar e modelar as formas representadas. Esta ação de limpeza permitiu recuperar os detalhes e as sobreposições das cores.

TSM

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

21-22.

21.
Gortzius Geldorp
(1553-1618)
Retrato de Homem
1597, assinado e datado
Óleo sobre madeira
de carvalho
77 × 63 cm
Proveniência: Palácio
das Necessidades,
Lisboa, 1913
MNAA, inv. 1491 Pint

Fig. 26. Radiografia revelando as características do suporte da pintura e as hesitações do artista no desenho dos dedos da mão direita.

Deste pintor, nascido em Lovaina, um dos mais notáveis retratistas flamengos do seu tempo, com carreira artística cumprida sobretudo na Alemanha, guarda o MNAA dois excelentes retratos de casal, até hoje por identificar.

Não apresentando problemas graves de conservação, a nitidez da pintura estava, no entanto, comprometida pela alteração do verniz que, ao longo dos anos, diminuiu a transparência, impondo-se, por isso, um programa de recuperação dos valores plásticos originais, ainda em curso.

Os exames radiográficos (figs. 26 e 27), entretanto realizados, forneceram um conjunto de informações relevantes sobre as obras, nomeadamente sobre o suporte e respetivo sistema de junção, a degradação da madeira provocada por xilófagos, as características das pinceladas, os motivos da composição e algumas hesitações do artista. Importa destacar, ainda, a revelação de uma mesa partilhada pelo casal, que não era visível à vista desarmada devido à alteração do verniz. A identificação deste elemento cénico, estabelecendo uma continuidade entre os dois retratos, aclara a disposição das duas pinturas — o retrato de homem à esquerda e o retrato de senhora à direita, de frente um para o outro, apoiando as mãos sobre a mesa.

SC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

22.
Gortzius Geldorp
(1553-1618)
Retrato de Senhora
1597, assinado e datado
Óleo sobre madeira
de carvalho
77 × 62,5 cm
Proveniência: Palácio
das Necessidades,
Lisboa, 1913
MNAA, inv. 1492 Pint

Fig. 27. Radiografia revelando as características do suporte da pintura e a existência da mesa partilhada pelo casal.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

23.

Ludovico Mazzolino
(1480-1528)
Sagrada Família
1525
Óleo sobre madeira
de choupo
37 × 28,5 cm
Proveniência: Palácio
das Necessidades,
Lisboa, 1913
MNAA, inv. 1482 Pint

Fig. 28. Refletografia de infravermelhos onde são visíveis pequenos danos e intervenções anteriores. Distingue-se ainda alterações do desenho original na figura do São José e a presença de desenho subjacente.

À data da edição a pintura ainda se encontrava em restauro, pelo que a imagem da obra foi realizada antes dessa intervenção.

Representativa da fase final da produção deste pintor de Ferrara, onde trabalhou para a poderosa família d'Este, esta pintura proveniente das coleções reais — então erroneamente atribuída a Perugino, segundo a inscrição aposta no verso da tábua — foi depois identificada, já no MNAA, como obra original de Fra Agostino Paolo, por leitura deficiente da legenda do anverso, «1525 Agosto». O equívoco só foi recentemente esclarecido: trata-se, de facto, da datação — ano e mês — da pintura, o que não era prática invulgar em Mazzolino (Zamboni, 1986).

Uma intervenção de conservação e restauro, precedida de alguns exames técnicos, permitiu esclarecer outros aspetos da sua realização material. O exame radiográfico, para além das características do suporte, revelou, por exemplo, arrependimentos do artista, sobretudo na conceção da figura de São José: atualmente representado de mãos unidas e com o olhar na direção do Menino, o desenho subjacente, com aplicação de cor, mostra-o mais curvado, interpelando o observador, e com as mãos em posição diferente. A refletografia de infravermelhos também veio corroborar a ocorrência dessa execução pictural, bem como a existência de desenho preparatório, maioritariamente no contorno das formas (fig. 28). A técnica de desenho preparatório por traço inciso foi igualmente detetada na elaboração da pintura, para marcação de desenho geométrico.

SC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

6

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

salvaguardar

As obras de arte em perigo são como as espécies em risco de extinção. O museu descobre, intervém, resgata, incorpora e devolve ao público, às vezes *in extremis*, memórias essenciais de um passado que pertence a todos.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 29. Vista de uma das salas de pintura do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, 1900

Na introdução ao catálogo provisório do Museu Nacional de Bellas Artes, editado em 1883, que compilava a secção de pintura então exposta no Palácio Alvor, Delfim Guedes, inspetor e presidente da Academia Real de Belas-Artes, destacava a urgência de «[...] que n'esse museu se fossem arrecadando convenientemente as riquezas artísticas que ainda existem disseminadas pelo paiz, e que, [...] correm o risco de levar o caminho que tantas e tantas outras têm levado, indo enriquecer as colleções estrangeiras, [...], ou de terem sido malbaratadas pela ignorância de muitos e pelo desleixo de todos.» (Guedes, 1883, p. IV).

O almejado museu a que o autor se refere, e que apenas viu a luz no ano de 1884 sob a denominação de Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia (fig. 29), é hoje o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA).

O despertar de uma consciência patrimonial pública e a preservação dos bens artísticos remonta aos finais do século XVIII (Hoffman, 2006, p. 1). Os ideais franceses, que se disseminaram por toda a Europa, revolucionaram e desequilibraram a balança entre o poder político e as instituições religiosas e, no que concerne ao património, o entendimento público das suas riquezas (Rodrigues, 2017, p. 758). Num contexto mais lato, este debate ocorreu desde o início das campanhas napoleónicas que grassaram na Europa, nomeadamente durante o saque de Roma, sendo acesamente debatido por Antoine Quatremére de Quincy se o património deveria ser deixado *in loco* ou ser removido com o, então já questionável, pretexto da salvaguarda (Quincy, 2012).

Na prática, este sentimento levou à coexistência de dois movimentos antagónicos que espelhavam as tumultuosas circunstâncias políticas da época: o abandono e a ruína dos bens pertencentes às ordens religiosas e a consciência da sua salvaguarda, processo de enorme complexidade face à quantidade e diversidade do respetivo património móvel e imóvel.

Em Portugal, o processo foi desencadeado pelo Decreto de Extinção das Ordens Religiosas, publicado em maio de 1834, que

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

determinou o encerramento de conventos e casas religiosas masculinas com a consequente incorporação dos seus bens na Fazenda Nacional.

A criação, em outubro de 1834, do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos (DLEC), localizado no Convento de São Francisco da Cidade, em Lisboa, foi uma das primeiras medidas tomadas no sentido de gerir os bens artísticos dos extintos conventos. A inclusão neste processo da Academia Real das Ciências (ARC)[1], que, em 1836, formou uma comissão incumbida de levar a cabo o levantamento destas propriedades (móveis e imóveis), foi outra das ações tomadas, sendo que ambas falharam no seu intuito, apesar da genuína e competente dedicação destas entidades, que esbarraram numa teia burocrática desadequada e ineficaz.

A posterior criação da Academia das Belas-Artes de Lisboa (ABAL)[2], por D. Maria II, em outubro de 1836, anunciava um propósito promissor mas que, na prática, foi condicionado pela falta de meios financeiros, e por vezes de vontade política, acabando a Academia por ficar confinada ao Convento de São Francisco, paredes-meias com o DLEC. Aos já então alertas públicos para as más condições de conservação das obras de arte que aí estavam a ser depositadas[3], somaram-se as dificuldades impostas por uma recolha que abarcava todo o território nacional e a voraz procura de comerciantes de arte e colecionadores.

Mas se o desmembramento dos conventos masculinos, decretado em 1834, foi acompanhado, quanto possível, por parte do DLEC e da ABAL/ARBAL, já a situação dos conventos femininos se arrastou ao longo de décadas, sujeita a vários decretos e instruções que percorreram os reinados de D. Maria, D. Pedro V e D. Luís, com a regulação da incorporação destes bens na Fazenda Nacional a ser decretada por este último apenas em maio de 1862. A ausência de uma legislação eficaz nesta matéria conduziu inevitavelmente a situações desastrosas — «Por diversas vezes a imprensa noticiou a venda de peças de relevo no mercado de arte e do perigo de serem vendidas a colecionadores ou a museus estrangeiros, tendo-se pugnado pela promulgação de legislação que acautelasse, no território português, bens culturais. Mas isso não foi suficiente e acabou por ter consequências.» (Rodrigues, 2017, p. 114)[4].

A ação desempenhada por estas entidades, a quem foram sucessivamente confiados o inventário e a salvaguarda de edifícios e de bens artísticos pertencentes às Ordens, foi um trabalho altamente meritório, realizado no contexto de uma complexa conjuntura política e de permanentes dificuldades administrativas e logísticas que os intervenientes insistentemente relataram ao longo de todo este período, sendo de realçar as ações desenvolvidas pelo marquês de Sousa Holstein na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL) (Xavier, 2014).

A importante missão de proteção dos bens religiosos incorporados na Fazenda Pública, a sua recolha, inventariação e classificação, que foi sendo sucessivamente delegada nestas instituições, foi, no entanto, muito condicionada pela incapacidade de as dotar com meios que tornassem possível uma atuação mais eficaz. Na prática, o levantamento e recolha dos bens artísticos de conventos extintos decretado em 1834 prolongou-se até às primeiras décadas do século XX, com o progressivo encerramento das casas femininas por morte da última freira, e funde-se com a posterior entrada em vigor da Lei da Separação do Estado das Igrejas, de abril de 1911. Esta permitiu nova recolha de objetos, provenientes das igrejas, paços episcopais e coleções reais. Foi neste contexto que, em 1912, o MNAA incorporou no seu acervo o baixo-relevo proveniente do Convento do Varatojo, em Torres Vedras (cat. 29). Fundado em 1470 por D. Afonso V, este convento franciscano testemunha as convulsões políticas e sociais em torno da Igreja que decorreram no período que analisamos. Abandonado pelos frades na década de 1830, e vendido em hasta pública, em 1845, ao barão da Torre de Moncorvo, foi restituído de novo à Ordem Franciscana por via da sua aquisição, em 1861, pelo padre Joaquim Espírito Santo. O edifício e a sua cerca voltam a

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

ser abandonados pela comunidade religiosa em 1910, na sequência do cumprimento da Lei da Separação, sendo o espaço cedido em 1928 ao Ministério das Colónias, que o entregou (de novo) às Missões Franciscanas Portuguesas.

É no hiato de tempo que decorre entre a aplicação da Lei na primeira década do século XX e o retorno dos irmãos franciscanos, em 1928, que os bens móveis provenientes do Convento do Varatojo foram recolhidos pelo então diretor do MNAA, José de Figueiredo, e incorporados no Museu entre 1912-1913[5]. Talvez os danos que o baixo-relevo então apresentava tenham sido causados pelo terramoto ocorrido a 23 de abril de 1909, pois, segundo uma crónica da ordem, foi nesse fatídico dia que a terra tremeu fazendo «desconjuntar as pedras do arco da igreja, que dá entrada da alameda para o alpendre. Saíram quase todos os religiosos das celas, receando que desabasse todo o convento»[6]. Foi em 1997, no decorrer da transferência de esculturas do MNAA que se encontravam armazenadas no Palácio Nacional de Mafra, que o baixo-relevo foi finalmente transportado para o MNAA. Já o percurso da peça após a sua incorporação no Museu e a sua remoção para Mafra permanecem ainda em investigação.

A complexa teia de circulação, nacional e internacional, de obras de arte em Portugal foi uma das consequências mais graves da extinção das ordens religiosas. Um dos melhores exemplos deste processo é o retábulo das Sete Dores da Virgem, proveniente do extinto Convento da Madre de Deus em Lisboa, erguido em 1509 por patrocínio da rainha D. Leonor (1458-1525).

O retábulo, pintado por Quentin Metsys entre 1509 e 1513 (Born e Martens, 2009, p. 176), era composto por oito painéis que, originalmente, se encontravam numa das capelas laterais. A obra sofreu a sua primeira alteração com a remoção do painel central da *Virgem das Dores* (MNAA, inv. 1275 Pint) em 1752 (Santos, 1939, p. 8). Posteriormente, na sequência dos danos do terramoto de 1755, duas das pinturas que integravam o retábulo, *Calvário* (MNAA, inv. 1705 Pint) e *Cristo a Caminho do Calvário* (MNAA, inv. 1821 Pint), foram engastadas no arco da capela-mor.

As notícias das restantes cinco pinturas que o compunham são retomadas em 1882, quando quatro pinturas surgiram na Exposição de Arte Ornamental Portuguesa (1882): o *Menino Jesus entre os Doutores* (MNAA, inv. 1692 Pint), pertencente à condessa d'Edla, então casada com D. Fernando II, e as restantes representando *Repouso na Fuga para o Egito*, *São João Evangelista e as Santas Mulheres no Túmulo de Cristo* (MNAA, inv. 1829 Pint) e *Apresentação do Menino no Templo* (MNAA, inv. 1830 Pint), que figuraram extra catálogo como da coleção de António Maria Fidié. Segundo Reynaldo dos Santos (Santos, 1939), a dispersão dos quadros de pequenas dimensões pertencentes ao retábulo da Virgem das Angústias terá resultado de uma oferta das freiras a D. Fernando e, possivelmente, da aquisição dos outros três por Fidié. Eventualmente, na sequência do leilão de obras de Fidié, cerca de 1887[7], os quatro foram reunidos na coleção da condessa, que, de acordo com as suas disposições testamentárias, deixou uma das obras ao MNAA, em 1929.

Salvaguardados o painel central da *Virgem* (incorporado no MNAA em 1912), os dois relativos ao *Calvário* (incorporados em 1933 e 1937) e o *Menino entre os Doutores* legado pela condessa, o destino dos restantes permaneceu desconhecido até 1938, quando Reynaldo dos Santos identificou dois dos painéis da Madre de Deus no mercado de arte londrino (cats. 25 e 26). A Spanish Art Gallery, que os colocara à venda, era a mais prolífica galeria de arte conhecida pelo comércio de bens artísticos da Península Ibérica, mais especificamente de espólios provenientes de extintos conventos e de coleções particulares em Espanha, e não isenta de polémicas (Ruiz, 2018, pp. 393-420).

Na realidade, quando o historiador português escreveu a alertar para esta situação, um terceiro painel representando o *Repouso na Fuga para o Egito* já havia sido vendido em 1937 ao Worcester Art Museum, nos Estados Unidos da América (inv. 1937.4), provavelmente na sequência da exposição de 1935-1936 das

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

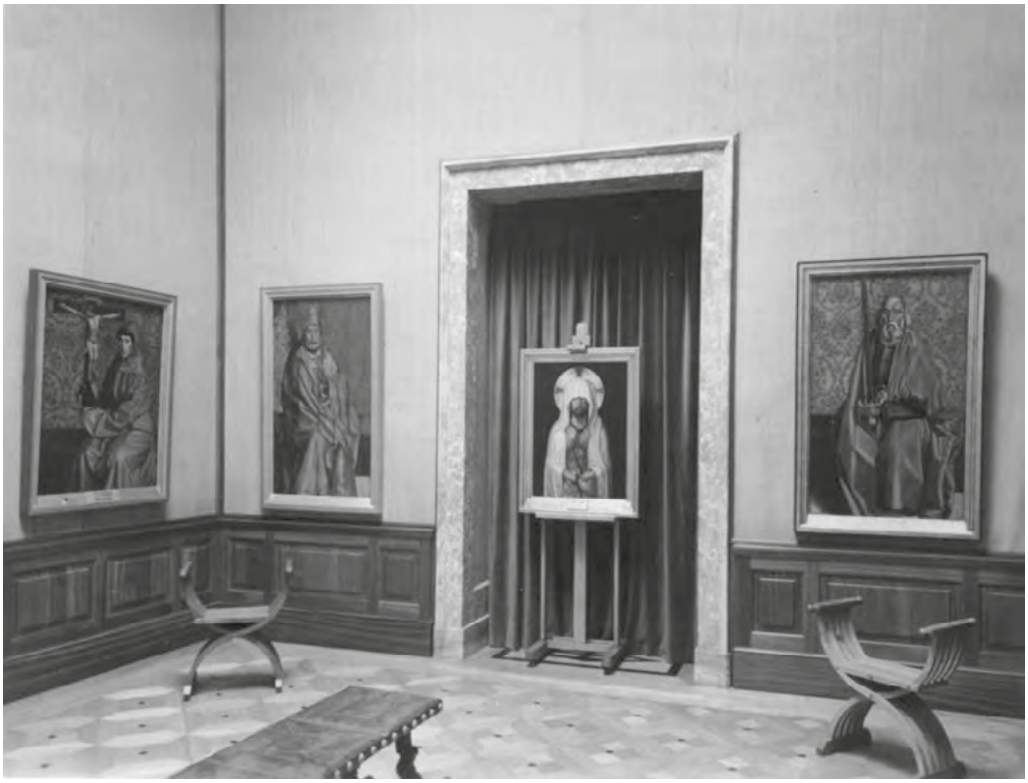


Fig. 30. Série dos Santos, de Nuno Gonçalves, exposição permanente MNAA 1915

pinturas em Nova Iorque. A correspondência trocada entre Lionel Harris, proprietário da Spanish Gallery, Luiz Keil, então conservador do MNAA, e Reynaldo dos Santos, então diretor da Academia Nacional de Belas-Artes, é assaz reveladora da relação entre historiadores e comerciantes de arte, o que se por um lado é denunciadora das ligações que permitiam a circulação destes bens[8] por outro facilitou a aquisição das pinturas em agosto de 1938.

A ampla divulgação da aquisição das pinturas de Metsys na imprensa da época era plenamente justificada; voltava a estar reunida em Portugal grande parte do retábulo do Convento da Madre de Deus[9].

Curiosamente, na mesma data, uma outra pintura era adquirida em Londres, e também ela envolvendo a recuperação de património artístico pertence às coleções nacionais. Em julho de 1923, Reginald Arthur Newton (1885-?), advogado londrino, escrevia ao diretor do MNAA, José de Figueiredo, dando a conhecer uma pintura representando São Pedro, que se encontrava na sua posse, e que entendia ser de interesse para a instituição (cat. 27). Segundo Newton, fora o seu irmão, enquanto adido comercial da Embaixada Britânica em Lisboa, que o adquirira e levara para Londres[10]. A pintura de São Pedro, que Figueiredo cedo associou à oficina de Nuno Gonçalves (fig. 30), havia pertencido ao conselheiro Augusto Gomes de Araújo (1842-1915), tesoureiro dos Recolhimentos de Lisboa, e que por sua morte o deixou a sua filha Maria

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Meuron de Araújo (1870-1948), casada com Rui Rebelo de Andrade (1862-1938), que o vende a «um estrangeiro que o levou para o seu país»[11].

O assunto apenas foi retomado em 1938, quando o recém-nomeado diretor do MNAA, João Couto, encetou esforços no sentido de localizar, em Londres, a obra associada à série de Santos pintada por Nuno Gonçalves, c. 1470, dos quais três haviam sido transferidos do Paço de São Vicente de Fora (Lisboa) para o Museu nos anos de 1912-1913. A correspondência trocada entre o diretor do Museu e o Embaixador de Portugal em Londres, Armindo Monteiro, é reveladora dos mútuos esforços desenvolvidos no sentido de localizar e, mais tarde, recuperar a referida pintura, cuja aquisição foi feita em julho, por £220.

A ausência de legislação e a turbulência política vivida desde o início do século XIX até aos anos que se seguiram à 2.ª Guerra Mundial, em certa medida, justifica a saída destas peças para Londres, onde um ativo mercado de arte alimentava a crescente procura de museus e colecionadores particulares internacionais. Foi só na década de 1930, a par da recuperação da estabilidade política em Portugal e da entrada em vigor de legislação que visava a proteção dos bens culturais móveis (Pinho, 2002), que se proporcionou o retorno de algumas destas obras.

A tomada de consciência da salvaguarda dos bens patrimoniais e a aplicação da legislação decretada nas décadas seguintes[12] foi determinante quando, em 1969, foi posta à venda a maior coleção de arte privada reunida em Portugal no século XX — a coleção do comandante Ernesto Jardim de Vilhena (1876--1967).

Nos anos que precederam a morte do colecionador, a Direção-Geral do Ensino e das Belas-Artes organizou uma comissão liderada por Maria José de Mendonça (1905-1984), então diretora do MNAA, que coordenou o levantamento exaustivo de todos os bens artísticos que se encontravam na casa do comandante Vilhena e que, segundo a comissão, deveriam ser inventariados no âmbito de proteção do Estado Português. Esta recolha foi registada em fichas individuais e as peças devidamente marcadas com a atribuição de um número, processo que foi entregue à Direção-Geral. Contudo, na prática, estas peças nunca foram sujeitas a nenhuma proteção jurídica[13] e «os destinos foram, na maior parte dos casos, os privados e, em algumas situações, as coleções públicas, verificando-se em período mais recente a tentativa de aquisição de certos objetos para o património museológico nacional, de molde a completar séries integradas, mas sempre conformes e dependentes das disponibilidades orçamentais do Estado no momento em que vão à praça.» (Carvalho, 2014, p. 456).

O núcleo de tecidos de Ernesto Vilhena era composto por mais de 2000 exemplares, dos quais cerca de 893, no parecer da comissão, deveriam ser inventariados. Em março de 1973, Maria José de Mendonça informou o diretor-geral dos Assuntos Culturais que teve conhecimento da venda «a um particular da coleção de tecidos que pertenceu ao Senhor Comandante Ernesto de Vilhena»[14].

Remetendo para um ofício de 1969, a diretora do MNAA queixava-se de como «é profundamente lamentável que esta coleção seja dispersa porque [a] sua dispersão constitui um empobrecimento do património nacional, no sector da arte do tecido [...] sendo esta coleção considerada a maior e mais valiosa coleção de tecidos reunida no país, tanto por particulares como por organismos do Estado. [...] Nada porém se conseguiu [em 1969] e chegou agora o momento dessa preciosa coleção ser vendida».

Nos meses seguintes, foi constante a insistência de Maria José de Mendonça junto das entidades tutelares para que fosse autorizada a aquisição em bloco do núcleo das amostras de tecido que pertenciam à coleção Vilhena (cat. 24), e que se encontravam agora à venda na firma Antiquália. A compra destes fragmentos marcou um ponto de viragem no contexto da coleção — as pequenas amostras de tecido eram não só um glossário de técnicas

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

e materiais têxteis que ilustravam a evolução histórica desta arte mas o mais importante testemunho da história do colecionismo têxtil em Portugal, com exemplares que remontavam a coleções particulares constituídas ao longo dos séculos XIX e XX, e que Vilhena foi seletivamente coligindo, adquirindo-as aos anteriores proprietários.

Finalmente, em agosto, a Direção-Geral dos Assuntos Culturais comunicou ao Museu a autorização para proceder à aquisição do mostruário de tecidos, composta por 468 fragmentos do século XIV ao século XIX, maioritariamente de centros de produção europeus, e onde se incluíam 26 em tapeçaria copta, datados do século IV ao século X d. C.

A coleção de têxteis do MNAA possui atualmente mais de 1100 fragmentos de tecido, que maioritariamente provêm da antiga Coleção Ernesto de Vilhena. Juntamente com a coleção de escultura portuguesa [15], «os Têxteis Vilhena constituem o segundo caso de resgate estatal de Núcleos da Coleção [...]» (Carvalho, 2014, p. 463) e são um raro exemplo da salvaguarda de conjuntos patrimoniais em Portugal.

Na história mais recente do MNAA, o longo processo, decorrido entre 1961 e 2012, que conduziu à integração de mais de 400 joias em ouro, de produção goesa, na coleção de joalharia do Museu Nacional de Arte Antiga (cat. 28), tornou-se num dos mais bem-sucedidos momentos de salvaguarda de património. Tendo decorrido em duas fases distintas, a conjugação de sentido de dever, vontade política e diplomática e uma correta e atempada avaliação do extraordinário valor histórico e patrimonial deste espólio permitiu que se preservasse um tesouro composto por joias datáveis desde o século XVII até ao século XIX, sem ímpar em museus nacionais ou internacionais.

Tendo-se iniciado todo este processo em dezembro de 1961, estando eminente a invasão de Goa pelo Estado da Índia, o gerente da sucursal neste território do Banco Nacional Ultramarino, o Sr. Jorge Anastácio, tomou a corajosa decisão de inventariar e embalar todo o conteúdo dos cofres deste Banco, sempre com o intuito de, ao enviar esta preciosa carga para Lisboa, a salvaguardar de destino incerto.

Esta avisada decisão permitiu que, em 2012, volvidos 50 anos e com todo o necessário processo administrativo e diplomático resolvido, fossem abertas as caixas, que ainda permaneciam intactas nos cofres da Caixa Geral de Depósitos. Foi chamado a intervir, então, o Museu Nacional de Arte Antiga, no sentido de avaliar o valor patrimonial e histórico

Fig. 31. *Afogador com pendente Menino Jesus Salvador do Mundo* (MNAA, inv. 1247 Joa), antes e depois da intervenção de conservação e restauro

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 32. São Francisco, Convento do Varatojo, 1997

deste espólio, que se revelou, de imediato, fascinante. A descoberta de novas tipologias e a sua leitura individual e simbólica de conjunto, compreendidas após um apurado estudo iconográfico, permitiu, após uma profunda e exaustiva campanha de conservação e restauro, que estas peças se tornassem no único núcleo de joias goesas deste período, passíveis de identificar as comunidades cristãs e hindus existentes no território (fig. 31).

O enorme interesse gerado sobre estas peças, tanto nacional como internacionalmente, só foi possível graças à intervenção do Estado, mais precisamente do Museu Nacional de Arte Antiga (Franco, Penalva, 2014, pp. 17-26).

Nos últimos 60 anos tornou-se evidente a importância do conceito de cultura, bem como a noção da sua pertença e proteção, não adstrita apenas à comunidade a que diz respeito mas a toda a comunidade, nacional e internacional, associada a princípios de valorização do «bem comum».

A tomada de consciência pública da importância do património cultural e da sua salvaguarda foi sendo acompanhada por um corpo legislativo que, para lá dos bens edificados, móveis e escavações arqueológicas, se estendeu, com a primeira Lei de Bases do Património Cultural, n.º 13/85, ao património imaterial. A produção legislativa subsequente enquadrada na «[...] subscrição de Convenções e Tratados internacionais em matéria de salvaguarda do património cultural de valor universal e de combate ao tráfico ilícito [...]» (Pinho, 2002, p. 10) reforçou o caráter protecionista do Estado com a atualização dos regimes de defesa e valorização do património, em 2001 (Lei n.º 107/2001) e 2015 (Decreto-Lei n.º 148/2015). Contudo, o fator legislativo per si não foi garante, em 2013, da salvaguarda do conjunto escultórico em barro que se encontrava no Convento de Santa Catarina da Carnota, situado nos arredores de Alenquer (fig. 32).

Ao contrário de muitas das propriedades abandonadas depois do Decreto de Extinção, a Quinta da Carnota manteve-se e prosperou sob as profundas obras de recuperação efetuadas pelos sucessivos proprietários no decorrer da segunda metade do século XIX[16]. Contudo, o vazio de ocupação a que a quinta e a cerca foram votadas já no final do século XX em nada contribui para a manutenção destas esculturas, datadas dos séculos XVI a XVII, que se encontravam dispersas por diversas capelas na propriedade.

Em 2013, a firma que adquirira a quinta para fins de exploração hoteleira entrou em processo de insolvência. Foi no decorrer deste período que são registados assaltos contínuos, atos de vandalismo e desvio de património móvel, que foram devidamente comunicados às entidades competentes patrimoniais e policiais pelo MNAA. No final desse ano, foi colocada em leilão uma parte do conjunto escultórico do Convento da Carnota. Ativados os procedimentos legais de proteção de obras

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

furtadas, as peças foram retiradas de leilão e apreendidas pelo departamento competente da Polícia Judiciária.

As peças recuperadas por via judicial, bem como outros fragmentos que os técnicos do Museu recolheram nesse período e que ainda jaziam no Convento, foram doados, em 2016, ao MNAA pela empresa proprietária dos ativos da insolvência. O conjunto retirado de leilão integra hoje a exposição permanente de escultura portuguesa do MNAA [*Casamento Místico de Santa Catarina* (MNAA, inv. 2541 Esc)].

As obras de arte e a sua história guiam-nos desde as suas origens através de períodos de intensa atividade artística, política e intelectual. O seu testemunho é essencial na construção de uma identidade patrimonial nacional, que tem por base a defesa de um «bem comum» que se pretende ser usufruído pelas gerações futuras.

Em 1840, no contexto da criação da Associação Conservadora dos Monumentos Nacionais, constatava-se que «os grandes edifícios estão salvos por um acto legislativo: oxalá que os governantes tenham meios e vontade para preservar da ruína esses magníficos adornos do território portuguez!» ([Herculano], 1840, p. 205). Em 2019, a salvaguarda do património cultural permanece fracionada, tal como as esculturas do Convento da Carnota, cujos registos fotográficos são o único testemunho da unidade do conjunto de barro que desde o século XVI aí se conservava.

Contudo, será possivelmente a crescente consciência de cidadania, com uma cada vez maior sensibilização e acesso mais imediato à informação, que poderá ajudar o Estado a aplicar a legislação existente e que se generalize uma maior atitude de preservação e de salvaguarda de um património que é de todos.

AK/LP

1 Fundada em 1779 por D. Maria I (r. 1777-1816).
2 Com o decreto de D. Luís de 22 de março de 1862, a Academia passaria a intitular-se Academia Real de Belas-Artes.
3 Durante o período de vigência do DLEC, foram também criados outros depósitos análogos criados como suporte a toda a plataforma logística de recolha dos bens artísticos provenientes dos conventos extintos, como o Depósito do Patriarcado de Lisboa. V. Rodrigues, 2017.
4 Um dos exemplos da saída desordenada de obras de arte é o colar datado de c. 1250-800 a. C., escavado em Sintra em 1878, e que pertence ao British Museum. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1363132&partId=1&searchText=Sintra+Collar&bibliography=7772&page=1 [acedido a 15 de março de 2019].
5 AMNAA, Registador n.º 2, de junho de 1911 a dezembro de 1912.
6 *Crónica Franciscana*, II.ª parte, p. 175. Agradecemos ao padre Henrique Rema OFM o generoso acesso a esta obra não publicada.
7 Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho Leal. Continuado por Pedro Augusto Ferreira. 1890. *Portugal Antigo e Moderno*... Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, vol. XII, p. 1870. Informação gentilmente cedida por Celina Bastos.
8 AMNAA. Arquivo de Secretaria, *dossier* 21, ano de 1938.
9 Posteriormente foi identificado um sétimo painel com a representação da *Lamentação* no Museu D. João VI, no Rio de Janeiro pertencente à antiga coleção de Jerónimo Ferreira das Neves. V. Malta, 2016, pp. 361-371.
10 AMNAA. Arquivo de Secretaria, *dossier* 21, ano de 1938.
11 AMNAA. Arquivo de Inventário, Nuno Gonçalves.
12 Sobretudo com o Decreto n.º 46 349, de 22 de maio de 1965.
13 Salvo as que já se encontravam arroladas ainda em vida do comandante Vilhena.
14 AMNAA. Arquivo de Secretaria, 1973, processo n.º 1-M-3.
15 O processo de incorporação da coleção de Escultura Portuguesa de Ernesto Vilhena no MNAA, que culminou em 1980, foi também liderado por Maria José de Mendonça. O conjunto, que se encontrava depositado no Museu desde 1969, foi inventariado e estudado pelo recém-contratado historiador Sérgio Guimarães de Andrade, que mais tarde ficaria responsável pela coleção e pela exposição deste conjunto que constitui o núcleo da coleção de escultura portuguesa do MNAA.
16 *Cerca do Convento de Santa Catarina da Carnota/Quinta da Carnota.* Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7926 [acedido a 25 de março de 2019].

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

24.

Fragmentos de tecido
Espanha, França, Itália, Portugal, séculos XV a XVIII
Fio de seda, fio laminado metálico; tecidos de veludo, brocados, lavrados e bordados
Dimensões variadas
Proveniência: compra, Antiquália, 1973
MNAA, invs. variados

A aquisição, em 1973, de um conjunto de fragmentos de tecido que pertencera ao colecionador comandante Ernesto Vilhena (1876--1967) marcou um ponto de viragem na Coleção de Têxteis do MNAA. Se, por um lado, estes cartões são um verdadeiro glossário de técnicas e materiais tecidos que compilam a evolução histórica desta arte, por outro, representam o mais importante testemunho do colecionismo têxtil em Portugal.

O conjunto reunido por Ernesto Vilhena era composto por cerca de 500 exemplares de pequenas dimensões, fixos a cartões, e resultava da aquisição seletiva a outros colecionadores, que desde o final do século XIX se tinham dedicado à recolha especializada destas amostras. Cada um destes pequenos fragmentos revela o caráter particular dos seus proprietários: como o princípio didático que orientou a seleção provinda da coleção de D. Sebastião Pessanha, ou o caráter histórico que presidiu aos exemplares adquiridos a Luiz e Guida Keil, ou ainda ao gosto mais decorativo do menos conhecido Abílio Pacheco de Carvalho. A incorporação do conjunto de fragmentos Vilhena no MNAA representa a proteção de um todo, caso raro na história da salvaguarda dos conjuntos patrimoniais portugueses.

AK

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

25-26.

25.
Quentin Metsys
(1466-1530)
Apresentação do Menino no Templo
1509-1513
Óleo sobre madeira de carvalho
83,7 × 80,7 cm
Proveniência: compra, Spanish Art Gallery, Londres, 1938
MNAA, inv. 1830 Pint

26.
Quentin Metsys
(1466-1530)
São João Evangelista e as Santas Mulheres no Túmulo de Cristo
1509-1513
Óleo sobre madeira de carvalho
83 × 79,5 cm
Proveniência: compra, Spanish Art Gallery, Londres, 1938
MNAA, inv. 1829 Pint

O despertar de uma consciência patrimonial pública e a preservação de bens artísticos em Portugal é sequente à extinção dos conventos e casas religiosas (1834) e à incorporação dos seus bens na Fazenda Nacional, um processo que se revelou de uma tremenda dificuldade e que na prática se prolongou até meados do século XIX e se funde com a posterior Lei da Separação do Estado das Igrejas (1911).

O retábulo das *Sete Dores da Virgem* do Convento da Madre de Deus, em Lisboa, pintado pelo flamengo Quentin Metsys entre 1509 e 1513, era composto por oito painéis que foram progressivamente apartados do Convento desde o final do século XIX. A sua dispersão é um exemplo da complexidade de que se revestiu este processo e da teia de circulação de obras de arte provenientes de Portugal, que culminou na incorporação de uma parte do retábulo nas coleções do Estado e na venda das restantes tábuas no mercado de arte internacional. No entanto, o retábulo da Madre de Deus é também exemplar dos esforços desenvolvidos posteriormente na recuperação desse património, e que permitiram hoje a reunião de seis dos painéis no MNAA.

AK

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

27.

Nuno Gonçalves
(ativo 1450-antes
de 1492)
São Pedro
c. 1470
Óleo e têmpera sobre
madeira de carvalho
135,8 × 80,3 cm
Proveniência: compra,
Reginald Arthur Newton,
Londres, 1938
MNAA, inv. 1828 Pint

Em julho de 1923, Reginald Arthur Newton (1885-?), advogado londrino, escrevia ao diretor do MNAA dando a conhecer uma pintura com a representação de São Pedro, que entendia ser de interesse para a instituição. A pintura, associada à série de Santos pintada por Nuno Gonçalves que hoje se reúne no MNAA, sofrera o destino de muitas outras que, no conturbado período político e financeiro que o País viveu desde o início do século XIX, saíram do território nacional e rapidamente entraram em circulação no mercado de arte que alimentou museus e coleções particulares ao longo de todo o século XX.

Uma das mais nefastas consequências da mobilidade a que foi sujeito o património das ordens religiosas, incorporado nas coleções públicas após a sua extinção (1834) e o consequente processo de desamortização dos seus bens, foi a da deslocalização e desintegração de conjuntos patrimoniais que assim ficaram suprimidos de uma parte significativa do seu valor intrínseco. Quando, em 1938, João Couto, diretor do MNAA, encetou o processo de aquisição do painel de São Pedro, refazendo o percurso da peça de Portugal até Londres, já o contexto da sua proveniência original se dissipara na história.

AK

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

28.

Joias goesas
Índia, Goa, final do século XVIII--século XIX
Ouro, prata, cobre, vidro, cristal de rocha, seda (?), massa resinosa
Proveniência: Secretaria de Estado do Tesouro e das Finanças, 2012
MNAA, invs. 1233, 1245, 1330, 1350--1352 Joa

O longo processo de incorporação, na Coleção de Joalharia do MNAA, de mais de 400 joias de fabrico goês, datáveis do século XVII ao século XIX, decorrido entre 1961 e 2012, tornou-se num dos mais bem-sucedidos momentos de salvaguarda do património em Portugal. A conjugação de um sentido de dever, das vontades política e diplomática, e de uma correta e atempada avaliação do extraordinário valor histórico e patrimonial deste espólio tornou possível a preservação de um tesouro sem paralelo em museus nacionais ou internacionais.

Proveniente dos cofres do Banco Nacional Ultramarino, em Pangim, resgatado perante a eminente invasão de Goa, em 1961, este conjunto permitiu a descoberta de novas tipologias de ourivesaria civil até então desconhecidas. Após um estudo iconográfico e documental, a par de uma extensa campanha de conservação e restauro — que permitiu devolver-lhes a sua antiga glória —, estas joias revelaram-se como símbolos identitários das comunidades cristã e hindu que durante séculos coabitaram em Goa.

LP

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

29.

Virgem da Piedade e Pelicano
Inscrição: *si est . dolor si*[*cut*] *. dolor me*[*u*]*s*
Oficina ativa na Estremadura
1495-1500
Pedra com vestígios de policromia
97 × 58 cm
Proveniência: Convento de Santo António do Varatojo, 1912
MNAA, inv. 674 Esc

Convento franciscano de fundação régia, o Varatojo, nos arredores de Torres Vedras, foi sempre patrocinado pela casa real portuguesa, desde a sua fundação, em 1470, por D. Afonso V, patronato desde logo celebrado com a marcação com as armas reais e do emblema do rodízio afonsino em espaços emblemáticos da casa religiosa. D. João II deu continuidade a esta proteção, chegando a recolher-se no convento durante o luto pela morte do infante D. Afonso (1493). Da passagem do rei e das eventuais obras decorridas durante o priorado de frei João da Póvoa — confessor e posterior testamenteiro de D. João II —, ficou a memória nesta placa esculpida com o pelicano que representa a empresa adotada pelo soberano, sob a imagem da Virgem da Piedade vinculada com a sua espiritualidade mendicante, conforme o mote da inscrição *si est dolor sicut dolor meus* (Olhai e vede: Há dor como a minha dor?) da Lamentação ou Canto de Verónica (Lm 1:12). A placa foi resgatada para o Museu Nacional de Arte Antiga, em 1912, já fragmentada, documentando, apesar disso, um significante símbolo esculpido da pessoa do rei D. João II, que aqui se redescobre.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

30-32.

30.
Busto de Santo António,
fragmento de imagem
Frei Jorge dos Reis
e Frei Francisco
de Santa Águeda
Portugal, c. 1653
Barro cozido com
vestígios de policromia
45 × 60 × 30 cm
Proveniência:
doação, Consulteam –
Consultores de Gestão,
L^da^, 2016; pertenceu
ao Convento de Santa
Catarina da Carnota
MNAA, inv. 2548 Esc

Na quinta de Santa Catarina da Carnota (ex-convento franciscano fundado no século XV) reunia-se um significativo conjunto de grupos escultóricos modelados em barro cozido. A organização conventual, demarcada por pórticos e capelas vocacionados para a contemplação das imagens, conduzia o crente em ascese até ao encontro místico com a divindade. Ao exemplo das figuras tutelares do franciscanismo, seguia-se a hagiografia de Santa Catarina, a quem o convento era dedicado. Todas as figuras modeladas ao longo dos séculos XVI e XVII por irmãos professos da Ordem dos Franciscanos foram abruta e barbaramente destruídas, já em 2013. Por ação conjunta da Polícia Judiciária e do Museu Nacional de Arte Antiga resgataram-se alguns dos fragmentos, incluindo elementos do mais antigo presépio quinhentista conservado em Portugal apresentados na Sala do Presépio Português, e as peças do conjunto do Casamento Místico de Santa Catarina que pertenceu ao retábulo da capela-mor, parcialmente reconstituído, restaurado e exposto na Galeria de Pintura e Escultura Portuguesas do MNAA.

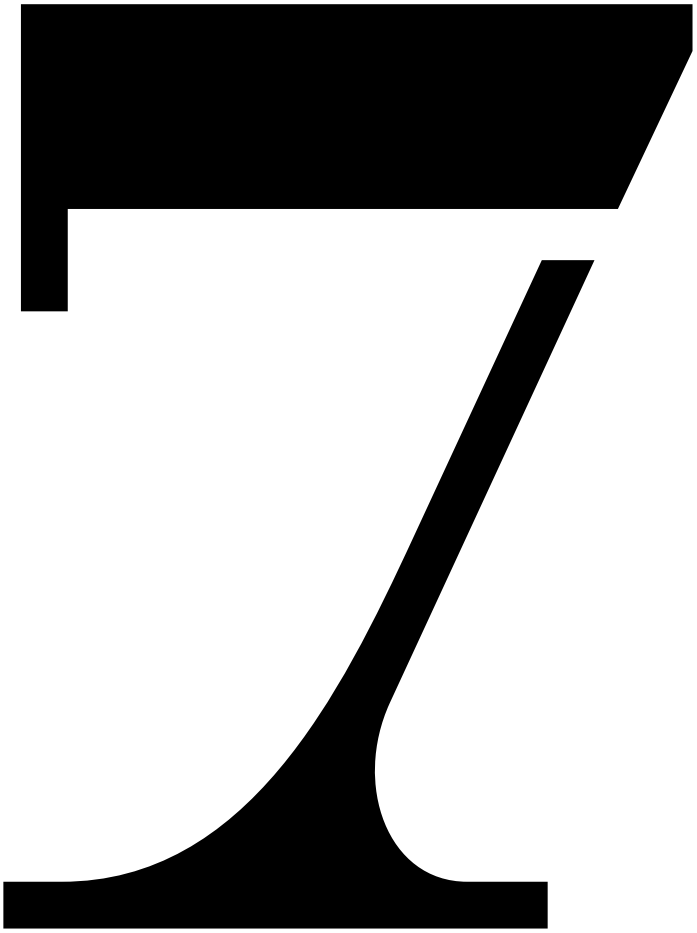
MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

31.
Demónio, fragmento
do grupo escultórico
de São Francisco esmagando
a heresia
Frei Jorge dos Reis e Frei
Francisco de Santa Águeda
Portugal, c. 1653
Barro cozido com vestígios
de policromia
30 × 27 × 35 cm
Proveniência: doação,
Consulteam – Consultores
de Gestão, L^da^, 2016;
pertenceu ao Convento
de Santa Catarina da Carnota
MNAA, inv. 2547 Esc

32.
Busto de Santa Catarina,
fragmento do grupo escultórico
do Martírio de Santa Catarina
Frei Francisco dos Santos
Portugal, posterior a 1578
Barro cozido com vestígios
de policromia
74 × 53 × 30 cm
Proveniência: doação,
Consulteam – Consultores
de Gestão, L^da^, 2016;
pertenceu ao Convento
de Santa Catarina da Carnota
MNAA, inv. 2549 Esc

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.



© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

do ar

Património público com elevado valor simbólico e identitário, o museu é um espaço de reconhecimento e de criação, expoente de uma cidadania democrática e casa comum de sucessivas gerações. Por isso, alguns dos «tesouros» que protege e valoriza chegaram-lhe por doações, legados e outras formas de generosidade cívica. O museu descobre assim, em contínuo, muitos e generosos Amigos.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

A participação da sociedade civil no incremento das coleções do Museu Nacional de Arte Antiga acompanhou todas as fases da sua história, desde a sua inauguração, em 1884, ainda como Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, e, mais tarde, após a proclamação da República, com a redefinição da sua missão e das suas coleções, que levariam à nova designação, que ainda hoje mantém: Museu Nacional de Arte Antiga. De facto, cedo se assistiu à participação entusiástica de indivíduos que quiseram deixar o seu nome ligado à patriótica tarefa de dotar o País de um museu nacional com uma coleção pública adequada e representativa do seu estatuto, uma vez que o acervo herdado da desamortização das ordens religiosas, base embrionária do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, não era suficiente para constituir a mostra de arte que se desejava equivalente às já existentes nos países «civilizados» da Europa.

Certamente motivado pelo exemplo de D. Fernando II, que em finais de 1864 tinha destinado uma verba para aquisições de obras de arte destinada a enriquecer o acervo da galeria de pintura da Academia, e na sequência das doações que iniciara em 1865, quando a coleção de arte que veio a constituir o Museu estava ainda sob a tutela da Academia de Belas-Artes de Lisboa, a partir de 1884 o conde Carvalhido fez sucessivas doações à instituição, instalada já naquela que será a sua casa: o Palácio Alvor, às Janelas Verdes. Foi ele, assim, o primeiro doador do Museu, pois acalentava, citando as suas próprias palavras, «o ardente desejo de engrandecimento dos nossos estabelecimentos artísticos» (Xavier, 2018, p. 180). E, em 1896, foi inaugurada a Sala Conde de Carvalhido, onde, em duas salas, se reuniam as obras de arte que doara. No mesmo ano de 1884, registou-se idêntica iniciativa, agora pelo visconde Daupias, detentor de uma famosa coleção de arte, já reunida numa galeria. Algo tinham em comum estes dois primeiros mecenas do Museu: a sua formação francófona. O primeiro por viver em Paris e ter assistido à grande doação que o Dr. La Caze fizera ao Museu do Louvre e o segundo por nascimento e educação.

Com o legado do 2.º visconde de Valmor (1898), a instituição recebeu um importante financiamento particular, proveniente do rendimento do fundo de 70 contos, destinado à aquisição de obras de arte, mas que, ainda assim, cedo se revelou insuficiente.

Será a partir de 1912, com a formação do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga (GAMNAA), que o Museu passará a contar com o auxílio financeiro necessário à reorganização do oitocentista Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, tarefa empreendida por José de Figueiredo, primeiro diretor do Museu Nacional de Arte Antiga (1911-1937). Como estipulavam os seus estatutos, e à semelhança das restantes agremiações congéneres nascidas nos últimos anos de oitocentos e nas primeiras décadas do século XX, o Grupo tinha como missão promover a divulgação, o engrandecimento e a instalação modelar das coleções do Museu, designadamente através da doação de obras de arte ou pecuniárias e promovendo doações e depósitos. Assim, o enriquecimento do acervo, sob a orientação do diretor e fundador da associação, realizava-se numa lógica de mecenato coletivo e de salvaguarda do património, evitando, em muitos casos, a sua quase inevitável saída para o estrangeiro.

Ao longo dos seus mais de 100 anos de vida, a ação do GAMNAA traduziu-se na oferta de cerca de três centenas e meia de peças, incluindo importantes exemplares que ainda hoje integram a exposição permanente do Museu. Esse contributo reflete-se ainda, de certa forma, nos legados daqueles que pertenceram à associação, desde o seu primeiro presidente, Luís Fernandes, aos sócios fundadores, como Augusto Rosa, passando pelos amigos, como Francisco Barros e Sá e Antenor Patiño, ou nos que resultaram de diligência dos sócios, desde o legado do

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

general Jacinto Parreira, em 1915, até à doação Carolina e Alfredo Simões Travassos, em 1998, que teve como mediador um amigo de longa data, Américo Duarte Barreto (Bastos, Carvalho, 2012, p. 69).

As obras oferecidas nos primeiros anos do MNAA refletem precisamente um dos propósitos de José de Figueiredo: preencher lacunas nas coleções e, acima de tudo, beneficiá-las com escolas e autores que, a exemplo do que acontecia lá fora, figuravam, ou tendiam a figurar, nas respetivas coleções nacionais, dotando, dessa forma, o País com um museu nacional «de categoria internacional» (Bastos, 2012, p. 43).

Assim aconteceu no que respeita à coleção de pintura, designadamente com a aquisição da obra *Cortesã* (Lais de Corinto[1]) de Jacob Adriaensz Backer (MNAA, inv. 1633 Pint), comprada por Figueiredo ao antiquário parisiense Gaston Neumans e paga pelo Estado com o auxílio da associação[2]. A presença de um reputado mestre da escola holandesa do século XVII (a obra estava então atribuída ao pintor Frans Hals), enriquecia de forma significativa a coleção. O mesmo se passou com a doação pelo GAMNAA do quadro *Virgem com o Menino* (MNAA, inv. 1728 Pint), pintura italiana do século XIV, cuja incorporação permitia reforçar a ainda fraca representação de primitivos italianos que, à época, os museus nacionais ambicionavam (Bastos, 2012, p. 44).

Quanto à escultura, as obras doadas, como a Mater Lacrimosa, escultura do Norte da Europa datável do início do século XVI, adquirida em 1917 a António Gonçalves (MNAA, inv. 509 Esc), ou o relevo *Alegoria às Artes*, da autoria de Joaquim José de Barros, dito Barros Laborão (MNAA, invs. 487 Esc e 1568 Mov), que pertencera ao rei D. Fernando II e adquirida pelo GAMNAA a Fernando da Silva em 1915, são exemplares que, juntamente com outras obras doadas ou compradas por essa altura, denunciam a intenção de Figueiredo: formar uma coleção de escultura não apenas com representação da produção do Norte da Europa mas também com exemplares ilustrativos da melhor produção portuguesa. Daí a aquisição de peças então atribuídas a Joaquim Machado de Castro, como uma pequena imagem de *Nossa Senhora da Conceição* (cat. 50), que hoje se sabe ter sido uma encomenda da rainha D. Maria I a Barros Laborão (Quadros, 2012, pp. 335 e 361), ou um baixo-relevo com uma *Alegoria à Pintura* (MNAA, inv. 537 Esc), a par de obras da escola de Mafra [*Santa Isabel* (MNAA, inv. 506 Esc), e *São Domingos* (MNAA, inv. 506 Esc)], como competia a um museu que se pretendia nacional.

Da mesma forma, as artes decorativas mereceram a atenção de José de Figueiredo, devido não apenas aos preços demasiado elevados que a pintura e a escultura então atingiam[3] mas pelo facto de a sua presença nas salas valorizar a pintura e a escultura expostas, critério que então adotou na nova museografia das salas que progressivamente abriam ao público (Bastos, Sousa, 2008). Desta forma, várias foram as aquisições, designadamente de mobiliário, coleção que considerava «pobríssima sobretudo do sec. XVII para traz» (Figueiredo, 1915, p. 149). Assim, em 1916, José de Figueiredo adquiriu, por 1000$, um contador de Antuérpia, exemplar seiscentista com pinturas atribuídas a Frans Wouters, à época dadas a Jan Wynants (MNAA, inv. 1058 Mov). A imediata dispo- nibilização da verba por alguns elementos do grupo evitou que o móvel tivesse tido o fim que, ao tempo, foi o destino de muitas obras de arte: a alienação para o estrangeiro (Bastos, 2012, p. 46; Bastos, Carvalho, 2012, pp. 71 e 79-85).

Parte destas aquisições do GAMNAA foram feitas em Paris por José de Figueiredo, que, com Luís Fernandes, aí percorria os antiquários em busca de preciosidades para o museu de Lisboa, tal como este último deu conta a José Lino numa carta escrita de Paris em 1918: «Temos [estava acompanhado

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

do Dr. José de Figueiredo] bric-á-bracado muito para o Museu...» (Figueiredo, 1923, p. 31). Aí logrou alcançar outras peças, num tal frenesim de compras que provocou o seguinte desabafo a Luís Fernandes, na carta endereçada ao vice-presidente do GAMNAA, Alfredo da Cunha: «Não há dúvida que é preciso moderar estas compras, não obstante serem verdadeiras pechinchas, que só o 'flair' do nosso Director seria capaz de descobrir, mas ele não resiste à tentação e não se dá por vencido nesta luta que com ele tenho. Só por uma das miniaturas, que custou 400 francos, já nos ofereceram 1.800. Por um baixo relevo em marfim que o Figueiredo descobriu em Lyon, e que nos custou 500 francos, vi eu oferecer aqui 1.600, e já outro antiquário o comprava por 2.500, para vender por 3.800 a um grande amador de Paris» (Cunha, 1938, p. 17). Por essa época, são várias, de facto, as aquisições de miniaturas asseguradas pelo GAMNAA, como o retrato de Mme. Bouly por Pierre Daubigny (cat. 47) adquirido à Galerie Volney de Gaston Newmans em 1918, ou o retrato do visconde de Beauharnais (cat. 48), comprado em 1919, em Lyon, a A. Roche, ou um retrato da autoria de Delaplace (MNAA, inv. 74 Min), oportunamente adquirido por 450 francos e que, de acordo com os valores divulgados pela *Gazette de l'Hotel Drouout*, valia bem 950 francos (Bastos, 2012, p. 47; Bastos, Carvalho, 2012, p. 82).

As aquisições de obras de arte pelo GAMNAA, muito embora enquadradas no programa de Figueiredo, designadamente com a compra de escultura e de móveis adequados ao que era o mais importante núcleo de pintura, os primitivos portugueses, não deixaram de refletir os valores e a oferta do mercado e, desde logo, a capacidade financeira do grupo, que obrigou a que, por diversas vezes, os sócios adiantassem dinheiro à agremiação para compra de obras. Assim aconteceu, por exemplo, com o esmalte de Limoges representando *O Juízo Final* (cat. 49), então atribuído por Émile Bertaux a Jean Pénicaud II[4], adquirido em 1913 em Paris a Raul Gomes de Oliveira Estrela «que em sacrifício dos seus interesses, preferiu o Museu de Lisboa ao notável museu francês»[5], isto é, o Museu de Cluny, que o tentou adquirir, o que valeu ao proprietário um voto de louvor e reconhecimento pelo GAMNAA (Bastos, 2012, pp. 47-48). Com esta aquisição, e nas palavras de José de Figueiredo, «o Museu de Lisboa, que não possuia um único esmalte, constituindo de *per si* uma obra de arte, pois apenas possuia obras de ourivesaria esmaltadas em parte, tem agora uma pequena joia que sendo um bello elemento de estudo, para os especialistas é também mais um elemento de attração para o visitante»[6].

As doações de obras de arte, mais esporádicas nos últimos anos da direção de Figueiredo e nos primeiros da de João Couto, devido às obras no edifício e à alta de preços do mercado, foram retomadas na década de 1950, após a conclusão das obras de ampliação do MNAA, segundo os critérios de aquisição e incorporação definidos por João Couto, que, à época, pretendia «ampliar e valorizar as coleções de objetos que digam respeito às relações de Portugal com o Extremo Oriente», direção certamente ditada pela aquisição, nesses anos, dos biombos Namban pelo Estado Português e ainda, como reconheceu João Couto, devido, em parte, aos estudos dedicados às secções orientais do MNAA então desenvolvidos por Maria José de Mendonça[7].

A secção oriental ocupava então duas salas e a coleção recebeu novas obras, entre as quais significativas peças do acervo do Museu doadas pelo GAMNAA, como os estribos japoneses (cat. 51), que haviam pertencido ao diplomata Costa Carneiro e adquiridos à família por especial pedido de João Couto, complementando as restantes aquisições, pelo Estado, de outras peças do espólio do diplomata: um pote de porcelana da China,

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

dito dos Agostinhos por apresentar as armas da Ordem (MNAA, inv. 6917 Cer), adquirido pelo Grupo em Amesterdão, em 1958; ou um crucifixo com calvário indo-português, comprado a Álvaro Henriques Abrantes de Melo — objetos que ainda hoje continuam a figurar na exposição permanente, e, ainda, em 1957, um conjunto de 10 fragmentos de tecido (MNAA, invs. 3708 Tec a 3717 Tec) — adquiridos em Paris e escolhidos por Maria José de Mendonça, então conservadora do Museu, para estudo dos tecidos da coleção do Museu — e três colchas que sintetizam as relações de Portugal com o Oriente (MNAA, invs. 3741, 3707 e 3706 Tec) (Bastos, Carvalho, 2012, pp. 92-93).

Foi ainda durante a direção de João Couto que o Museu recebeu a importante doação de Calouste Gulbenkian. As obras de arte oferecidas desde 1948 pelo colecionador arménio foram imediatamente apresentadas ao público em fevereiro de 1952 (*Obras de Arte*, 1952), pois entre os bens doados nesses anos contavam-se pinturas de artistas tão significativos na história da arte europeia como Joos van Cleve, Anton van Dick, Sir Joshua Reynolds, John Russel, Nicolas de Largillière, Hubert Robert, Gustave Courbet ou Fantin-Latour, mas também esculturas como um leão do período ptolemaico, dois torsos greco-romanos, uma Danaide de Auguste Rodin e dois conjuntos de azulejos. Em 1952, Gulbenkian, que seria feito sócio honorário do MNAA, fará a última doação de obras. Desta forma, alargava-se significativamente tanto a galeria de pintura europeia como se reforçava a coleção de artes orientais, nomeadamente as de cerâmica (cats. 43-45) e de escultura oriental (cat. 1). Ainda durante a vida de João Couto, o comandante Ernesto Vilhena, um dos amigos do Museu, fez algumas ofertas, nomeadamente uma cadeira afro-portuguesa (MNAA, inv. 1518 Mov), doação que poderia ser incluída nesse desejo de se alargarem os testemunhos da presença portuguesa no mundo.

A presença da ourivesaria civil na coleção do Museu era ainda muito reduzida — pese embora a importância do notável núcleo de alfaias litúrgicas provenientes dos conventos extintos — pois só com a incorporação da baixela Germain e, mais tarde, com o legado de Francisco Barros e Sá, que fora também um dos associados do GAMNAA, ela virá a adquirir o peso que hoje tem. De facto, o colecionador tinha absoluta consciência das graves lacunas de que a secção de ourivesaria padecia, razão pela qual foi recolhendo exemplares essenciais para a história da ourivesaria portuguesa, particularmente no domínio da ourivesaria civil. Desta forma, a doação, em 1981, da totalidade da sua vasta coleção ao MNAA, que, para além da prataria, que formava o seu núcleo fundamental, incluía ainda gravura, desenho, armaria, cerâmica, mobiliário, escultura, entre outros, bem como a sua biblioteca, veio ocupar o lugar que lhe parecia estar reservado na narrativa da exposição permanente de ourivesaria do Museu.

Fora do enquadramento do GAMNAA, como iniciativa espontânea e individual, foram relevantes, já neste século, em 2009, a doação Castro Pina e, em 2012, a de Ana Maria Pereira da Gama, que se caracterizavam pelo ecletismo de obras de arte oferecidas, maioritariamente portuguesas, a par de outras doações e legados.

Iniciativa pioneira do MNAA, tendo, de novo, como parceiro o GAMNAA, juntamente com a Fundação Millennium bcp, a RTP e a FUEL, foi a campanha de angariação de fundos, lançada à participação de toda a sociedade para aquisição de uma pintura de Domingos António de Sequeira, que se conservava até então numa coleção particular. V*amos pôr o Sequeira no lugar certo* foi o mote desse projeto iniciado em outubro de 2015. Um projeto que partiu do desafio ambicioso de envolver os Portugueses em torno de um objetivo comum: a aquisição, através de uma campanha de angariação de

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

fundos da pintura *A Adoração dos Magos* (cat. 60). Esta iniciativa conjunta do MNAA e do jornal *Público* surgiu da oportunidade única de o Museu vir a integrar no seu acervo esta obra-prima e da necessidade de contar com o empenho e a participação dos Portugueses para o conseguir. À semelhança do que há muito se realizava em museus de referência um pouco por todo o mundo, nasceu a ideia de se convidar todos os portugueses a patrocinar a compra da obra-prima do artista, e, com esta colaboração, pôr o Sequeira no lugar certo. A iniciativa saldou-se num tão importante êxito, que ultrapassou a soma inicialmente estipulada, o que permitiu, com o valor remanescente, a compra de outra obra de arte, o retrato de D. João V pintado por Domenico Duprà. Seguiram-se novas campanhas de subscrição pública, que permitiram, graças à generosa participação da sociedade civil, a aquisição de um retrato em miniatura do frei José Maria da Fonseca e Évora, intermediário nas grandes encomendas joaninas em Roma e, mais tarde, bispo do Porto, e as campanhas de restauro *Todos Somos Mecenas e Somos Todos Mecenas*, todas elas bem ilustrativas do mecenato coletivo, e todas igualmente bem sucedidas porque a generosidade, tal como a amizade, nunca se esgota.

Em agradecimento a todos os que generosamente contribuíram para o enriquecimento do acervo do primeiro museu português, foi colocada na entrada principal da instituição uma tabela cronológica com os nomes dos doadores que, desde 1884, enriqueceram o acervo da instituição e o património artístico português, bem como, no átrio, outra lista, em que constam todos aqueles que quiseram que o seu nome ficasse ligado à campanha de angariação de fundos *Vamos pôr o Sequeira no lugar certo*.

CB/AF

1 Deve-se a Joaquim de Oliveira Caetano a identificação da personagem como Lais de Corinto, cf. Caetano, Henriques, 2012, pp. 66-67, cat. 2.
2 A obra custou 18 000 francos, tendo o GAMNAA participado com 2750$81.
3 Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga (AMNAA), *Copiador de Correspondência Remetida (1905-1916)*, Carta de José de Figueiredo para o Ministro da Instrução Pública, Júlio Dantas, 14 de janeiro de 1914, *apud* Baião, 2012b, pp. 31 e 32.
4 A peça foi observada em Paris por Émile Bertaux, que a classificou como sendo uma produção de Limoges de meados do século XVI, atribuindo-a a Jean Pénicaud II. MNAA, Arquivo do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga (AGAMNAA), *Correspondência Recebida*, *1912-1940*, Carta de Émile Bertaux datada, de Paris, em 23 de maiode 1913, *apud* Bastos, 2012, p. 48, e Bastos, Carvalho, 2012, p. 73.
5 MNAA, AGAMNAA, *Assembleia Geral. Primeiro Livro das Atas do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga,* Ata da 3.ª sessão (ano de 1913), p. 20, *apud* Bastos, 2012, p. 48, e Bastos, Carvalho, 2012, p. 73.
6 MNAA, AGAMNAA, *Assembleia Geral. Primeiro Livro das Atas do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Ata da 3.ª sessão da Assembleia Geral de 4 de abril de 1914, pp. 20-21, *apud* Bastos, 2012, p. 48, e Bastos, Carvalho, 2012, p. 74.
7 MNAA, AGAMNAA, *Assembleia Geral. Primeiro Livro das Atas do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Ata n.º 46 da Assembleia Geral de 22 de março de 1956, pp. 152-153, *apud* Bastos, Carvalho, 2012, pp. 91-92.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

33 - 36.

33.
Virgem com o Menino
Portugal,
séculos XIII-XIV
Madeira de cerejeira
policromada
75 × 21 × 18 cm
Proveniência: doação,
Coleção Comandante
Ernesto Vilhena
(herdeiros), 1980
MNAA, inv. 1816 Esc

O Comandante Ernesto Jardim de Vilhena (1876-1967) foi o mais importante colecionador de arte em Portugal na primeira metade do século XX: os objetos que lhe pertenceram são referências incontornáveis no património artístico nacional. Após a morte do colecionador, num ato sem precedentes na história patrimonial portuguesa, o governo de Salazar aceitou a entrega como doação de parte da coleção de escultura como contrapartida do pagamento do imposto sucessório devido pelos herdeiros Vilhena. As coleções foram então inventariadas, sob coordenação de Maria José de Mendonça, diretora do MNAA. 1500 esculturas portuguesas, da Idade Média até ao século XVIII, em pedra e em madeira, valorizadas como a parte efetiva das coleções que poderia corresponder à doação, foram depositadas no espaço do MNAA, passando oficialmente à sua propriedade em 1980, cuja coleção reunirá assim o conjunto mais completo de imaginária esculpida em Portugal no universo dos museus nacionais.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

34.
São Martinho
Oficina ativa na Estremadura (?)
Inscrição: *MARTINES*
1475-1500
Pedra policromada
102 × 35 × 27,5 cm
Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980
MNAA, inv. 1022 Esc

35.
São Sebastião
Monogramista m. p.
Inscrição: monograma *m. p. ms*
1450-1500
Pedra policromada
63 × 20 × 17,5 cm
Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980; adquirido pelo colecionador no leilão Leiria & Nascimento de 20 de março de 1958
MNAA, inv. 1108 Esc

36.
São Tiago
Portugal, século XVII
Madeira de nogueira dourada, estofada e policromada
130 × 96 × 32 cm
Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980
MNAA, inv. 1506 Esc

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

37.

Luca Giordano
(1634-1705), atrib.
Sileno ébrio
c. 1680-1690
Óleo sobre tela
45 × 47 cm
Proveniência: Academia Real de Belas-Artes (adquirido por verbas do rei D. Fernando II a João de Sousa Lobo, 1865)
MNAA, inv. 512 Pint

Depois da morte de Luca Giordano (1634-1705) ficaram na sua oficina muitos pequenos esboços, designados como «borrões», que vieram a ser dispersos pelos seus filhos. Eram pequenos estudos, ou por vezes «riccordi», memórias de composições que o pintor haveria de reutilizar em várias obras. Este óleo, representando um sileno ébrio, retoma uma série de *Baccanali* da Villa Albani Torlonia, de Roma. O esboço foi comprado em Roma por João de Sousa Lobo, secretário da Legação Portuguesa, cuja coleção veio a ser adquirida pela Academia Real de Belas-Artes, aproveitando as verbas doadas pelo rei D. Fernando II, destinadas precisamente a ampliar o Museu com obras das escolas menos representadas nas suas salas, como a italiana, em que era rica a Coleção Sousa Lobo.

JOC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

38.

Joos van Craesbeeck
(1605-c. 1654/1658)
Fumadores
c. 1650
Óleo sobre madeira
51,5 × 71 cm
Proveniência: doação, conde de Carvalhido, 1895
MNAA, inv. 1141 Pint

Joos van Craesbeeck (1605-c. 1654/58) foi um pintor ativo em Antuérpia, que se distinguiu, sobretudo, nas pequenas composições de género, de um tipo particular conhecido como «costumes dissolutos», em que se explorava o caráter anedótico e o exagero expressivo das paixões, em cenas de taberna, de rixas ou de festividades populares.
O seu mestre, Adriaen Brouwer, fora um dos primeiros e melhores cultores do género e o seu amigo David Teniers II, com quem colaborou quando se mudou para Bruxelas, cerca de 1650, foi o grande divulgador, por toda a Europa, deste estilo de pintura. Divertidos e críticos, estes pequenos painéis foram presença obrigatória nas coleções dos amantes de pintura desde o século XVII até ao início do século XX. Esta obra provém da coleção do conde de Carvalhido, que doou à Real Academia de Belas-Artes uma centena de pinturas, de diversa valia, mas onde se contam obras-primas como a *Salomé* de Lucas Cranach. Até então, a doação Carvalhido representara em número a maior contribuição individual para o enriquecimento do Museu de Belas-Artes.

JOC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

39.

Pieter Nason
(1612-1688/1690)
Retrato de Senhora
1655
Óleo sobre tela
79 × 66,5 cm
Proveniência: compra, coleção Guerra Junqueiro (verbas do Legado Visconde de Valmor), 1912
MNAA, inv. 1233 Pint

Retrato austero, de gélida sobriedade, mostra uma mulher sobre fundo negro, segurando um grosso volume, por certo a Bíblia. Os punhos, a larga gola e o toucado, imaculadamente brancos, enquadram o rosto e as mãos. Há uma profunda sugestão da moral protestante na limpidez da imagem e na rigidez do modelo, obviamente rica, como deixam entender os adereços — os anéis, a trança de ouro no toucado ou a riqueza do vestido, numa exposição contudo discreta. A pintura tem uma inscrição apócrifa no reverso que a dava como de van Dyck. Contudo, ao entrar no Museu, foi reatribuída a Jan van Ravesteyn (c. 1572-1657). Um restauro recente, contudo, permitiu identificar definitivamente o autor, o discípulo de van Ravesteyn, Pieter Nason (c. 1612-c. 1688), que assinou a obra no reverso e a datou de 1655. Nason foi um classicista de Haya, em cuja Guilda dos Pintores entrou em 1639, e apesar de também ter naturezas-mortas notáveis, especializou-se em retratos de sóbria imponência ao gosto protestante holandês. Esta pintura pertenceu à coleção do poeta Guerra Junqueiro e foi adquirida pelo Museu em 1912, com verbas do legado criado em 1898 por José Isidoro Guedes, 1.º visconde de Valmor. As verbas desse legado, gerido pela Academia de Belas-Artes, foram fundamentais para as aquisições efetuadas nas primeiras décadas do século XX, permitindo, entre outras, a compra do importante espólio da Coleção Guerra Junqueiro.

JOC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

40.

Michel Dorigny
(1616-1665)
Estudo para um friso de teto
França, 1640-1660
Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado a várias cores
27,5 × 54,2 cm
Proveniência: doação, Clara da Conceição Costa Almeida, 1940
MNAA, inv. 2742 Des

No período compreendido entre 1910 e a década de 50 foram numerosas as doações de desenhos feitas por particulares, assinaláveis tanto pelo número de exemplares como pela sua qualidade, que contribuíram para o enriquecimento da coleção. Entre estas doações, destaca-se, em 1940, este desenho, oferecido juntamente com dois outros, atribuídos ao veneziano Francesco Fontebasso (1707-1769). No canto inferior da montagem, a folha apresenta uma antiga inscrição, atribuindo-a a Pietro Berrettini, conhecido como

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Pietro da Cortona (1596-1669), tendo sido registada, após a entrada no Museu, como uma cópia de um teto deste importante pintor veneziano. Somente em 1974, no decurso de uma visita à coleção do Museu, o então responsável pelo Departamento de Desenhos do Museu do Louvre, Pierre Rosenberg, identificou este desenho como obra de Michel Dorigny (1616-1665), um dos mais relevantes pintores franceses de meados do século XVII que trabalhou na decoração de diversos tetos de palácios reais franceses.

AGM

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

41.

Alfiz
Pérsia
Dinastia Safávida,
século XVII
Azulejos de corda seca
137 × 380 cm
Proveniência: doação,
Calouste Gulbenkian, 1952
MNAA, inv. 7431 Cer

O alfiz de azulejo persa, fabricado em meados do século XVII, decorava os vãos de edifícios públicos de Isfahan, cidade que a partir do século XVI foi a capital do império Safávida (1501-1722).

Trata-se de um painel executado em azulejos policromados com técnica de corda seca, recortado em «arco cruzado».
O tema é o da «luta de galos», atividade lúdica muito apreciada na época. São conhecidos três exemplares semelhantes, mas com temas decorativos diversos: Museum für Kunst und Gewerbe, em Hamburgo, e dois painéis no Museu Hermitage; noutros museus internacionais conservam-se azulejos soltos ou conjuntos de azulejos pertencentes a painéis desmembrados.

Este alfiz adquirido em Londres por Calouste Gulbenkian, por intermédio de Debenham & Freebody, a 29 de setembro de 1917, foi oferecido ao Museu Nacional de Arte Antiga em 1952, juntamente

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

com outras 32 obras que foram doadas ao Estado Português pelo colecionador arménio.

Em 2013 foi iniciada uma parceria científica entre o MNAA e a VICARTE/FCT/UNL com o estrito objetivo do estudo e análise preliminar dos vidrados desta peça. Essa abordagem, que se revelou inédita internacionalmente, desencadeou o interesse mais profundo pela raridade do conjunto. O restauro da peça foi iniciado em 2014 e concluído em 2016. A investigação envolveu o MNAA, a Fundação Calouste Gulbenkian (Prof. Jorge Rodrigues e Rui Xavier [restauro]) e a VICARTE (professoras Marcia Vilarigues, Solange Muralha [† 2015], doutoranda Susana Coentro [caracterização dos vidrados]; Prof. Augusta Lima, mestres Raquel Emiliano e Joana Lia [restauro]).

RAAT

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

42.

Henri Fantin-Latour
(1836-1904)
Cesto de rosas
1891
Óleo sobre tela
60 × 55 cm
Proveniência: doação, Calouste Gulbenkian, 1951-1952
MNAA, inv. 1988 Pint

Adquirido por Calouste Gulbenkian em 1924, na Galeria Christie's de Londres, este sumptuoso *bouquet*, pintado com grande virtuosismo, foi uma das numerosas obras de arte que o colecionador arménio ofereceu ao MNAA, entre 1949 e 1952. Quer pelo número quer pela qualidade das peças, esta doação constitui-se como um importantíssimo núcleo que ajudou a consolidar os espaços expositivos do Museu dedicados à arte europeia.
A tela surgia já elencada no *Catalogue de l'oeuvre complet de Fantin-Latour*, organizado pela mulher do artista (Paris, 1911, n.º 1450). Tema privilegiado a partir da década de 1860, os arranjos florais passaram a ser o principal objeto das suas experiências pictóricas. Compostos com elegância e equilíbrio, a observação atenta das texturas e dos cambiantes de cor e luz transformam cada uma das suas telas numa experiência sensorial única. Estes temas florais — especialmente as rosas, uma qualidade das quais foi batizada com o seu nome — agradavam de tal forma aos colecionadores que o artista continuou a pintá-los ao longo de toda a vida.

AGM

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

43-45.

43.
Chávena e pires
França, 1753-1793
Porcelana
6 × Ø 5, 8 cm (chávena);
2,5 × Ø 12,5 cm (pires)
Proveniência: legado,
Luís José Fernandes, 1923
MNAA, invs. 3696 Cer/
3697 Cer

44.
Chávena e pires
Alemanha, Meissen, Saxe,
1750-1800
Porcelana
5,7 × Ø 9,2 cm (chávena);
4,2 × Ø 13,3 cm/asa a asa;
Ø 18,5 cm (pires)
Proveniência: legado,
Luís José Fernandes, 1923
MNAA, invs. 4711 Cer/
4712 Cer

45.
Chávena e pires
República Checa, Boémia,
século XIX
Porcelana
7,3 × Ø 6,1 cm (chávena);
8 × Ø 12,5 cm (pires)
Proveniência: legado,
Luís José Fernandes, 1923
MNAA, invs. 6984 Cer/
6985 Cer

Luís José Seixas Fernandes nasceu na Baía (Brasil) em 30 de novembro de 1859, filho de um capitalista minhoto e de uma senhora brasileira. A sua educação foi feita em Lisboa, onde fixou residência definitiva por volta dos 20 anos, época em que herdou vasta fortuna por falecimento do pai. Engenheiro de profissão, desenvolveu atividades ligadas à hotelaria e ao turismo, como mentor do programa do primeiro Curso de Hotelaria lecionado em Portugal e como relator no Congresso Internacional de Turismo de 1911. Manteve ainda fortes relações com França, país onde residiu. Em 1912, Luís Fernandes foi o primeiro presidente do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, projeto que acolheu com entusiasmo. À data da sua morte, em Paris, a 6 de fevereiro de 1922, Luís Fernandes estava prestes a comemorar uma década à frente da direção do GAMNAA. Apaixonado pela cerâmica, sem dúvida encorajado também pelos laços estreitos que manteve com outros especialistas — como José Queirós (1856-1920), conservador do Museu Nacional de Arte Antiga desde 1911 e responsável pela organização das suas coleções de cerâmica durante a década de 1910, ou Georges Papillon, conservador das porcelanas no Museu do Louvre no final do século XIX e, mais tarde, das coleções do Museu Cerâmico de Sèvres —, reuniu uma notável coleção de chávenas que legou ao Museu, com a obrigação da sua instalação «numa sala ou salas que se denominarão 'Maria Emília'», em memória de sua mãe.

RAAT

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

46.

Domingos António de Sequeira (1768-1837)
Ninfa. Estudo de figura para o centro de mesa da Baixela Wellington
c. 1813
Desenho à pena a tinta da China e aguada cinza
35 × 24,3 cm
Proveniência: doação, Grupo dos Amigos do MNAA (GAMNAA), 1916
MNAA, inv. 2711 Des

Entre 1916 e 1971, um apreciável grupo de 142 desenhos foram doados pelo Grupo dos Amigos do Museu, entre os quais 10 desenhos de Domingos Sequeira, autor privilegiado nas aquisições do grupo ao longo dos anos. Estas doações contribuíram inegavelmente para reforçar a consistência e variedade do núcleo de obras de Sequeira existentes no Museu e que vinham a ser reunidas desde os tempos da Academia Real de Belas-Artes.

Em 1812, Sequeira recebeu o encargo de dirigir a execução da grandiosa baixela de prata que o Conselho de Regência havia proposto oferecer a Lord Wellington (1769--1852) como agradecimento da Nação pelos esforços determinantes para a derrota do invasor francês durante a Guerra Peninsular (1807-1814). Entre outras peças, a baixela é constituída por um grande centro de mesa composto por diversas peças amovíveis, entre as quais dois grupos simétricos de quatro ninfas que dançam em torno de candelabros em forma de palmeira enquanto seguram grinaldas de flores e para as quais este é um dos três estudos conhecidos.

AGM

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

47-48.

47.
Pierre Daubigny
(1793-1858)
Retrato de Mme. Bouly
França, Paris (?),
1832, datado
Têmpera sobre marfim
12,7 × 10 cm
Proveniência: doação,
Grupo dos Amigos do MNAA
(GAMNAA), 1918
MNAA, inv. 75 Min

48.
Autor desconhecido
Retrato de Alexandre de Beauharnais, Visconde de Beauharnais (1760-1794)
França (?), finais
do século XVIII
Têmpera sobre marfim
Ø 5,7 cm
Proveniência: doação,
Grupo dos Amigos do MNAA
(GAMNAA), adquirido a
A. Roche Lyon, 1919
MNAA, inv. 76 Min

Estas duas miniaturas, doadas pelo GAMNAA ao Museu, em 1918 e 1919, testemunham o empenho de José de Figueiredo em dotar o Museu de uma relevante coleção de miniaturas, tal como sucedia com alguns museus estrangeiros. Com efeito, o núcleo de produção francesa é o mais coerente da coleção de miniaturas estrangeiras do Museu, em parte, potenciado por uma série de adquisições realizadas em Paris, durante as décadas de 1910 e de 1920, asseguradas pelo GAMNAA. É neste contexto que se insere a doação do GAMNAA de duas miniaturas, o *Retrato de Mme. Bouly,* comprado à Galerie Volney de Gaston Newmans, em 1918, e o retrato de Alexandre de Beauharnais, comprado em Lyon a A. Roche, no ano seguinte.

O núcleo de miniaturas francesas do MNAA é composto maioritariamente por retratos-miniaturas dos séculos XVIII e XIX, que, em alguns casos, podiam funcionar como símbolos de fidelidade a um ideal político, ou, por seu turno, serem trocados entre casas reais com o intuito de estreitar relações ou estabelecer alianças matrimoniais, cenário onde se poderá enquadrar o retrato do visconde de Beauharnais, general francês que foi o primeiro marido da imperatriz Josefina, avô de Amélia de Beauharnais (segunda mulher de D. Pedro IV) e de Augusto de Beauharnais, primeiro marido de D. Maria II.

O *Retrato de Mme. Bouly*, da autoria de Pierre Daubigny (1793-1858), é um dos exemplos mais significativos da arte da miniatura produzida durante o século XIX, em França. De entre os discípulos de Louis-François Aubry (1767-1851), mestre miniaturista com estúdio em Paris aberto para a formação artística de aprendizes, quer do sexo masculino quer feminino, destaca-se Pierre Daubigny, casado com a pintora de miniaturas Amélie Daubigny (1793-1861).

IGS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

49.

Juízo Final
Mestre do *atelier* da Paixão de Cristo, retábulo da Paixão de Cristo
França, oficina de Limoges, c. 1560-1570
Cobre, esmalte
10,5 × 8,3 cm
Proveniência: doação, Grupo dos Amigos do MNAA (GAMNAA), 1913
MNAA, inv. 1 Esm

A doação desta pequena mas tão importante placa de cobre esmaltado deu início à formação da coleção de esmaltes do Museu Nacional de Arte Antiga, sendo um reflexo do progressivo interesse científico sobre a produção artística deste tipo de peças e que tanto impacto teve na Europa. A excelência das oficinas de Limoges bem como a sua prolífera produção permitiram que os esmaltes limosinos se espalhassem por toda a cristandade, sendo aplicadas em todo o tipo de alfaias litúrgicas, capas de livros ou cofres relicários.

Este exemplar faz parte integrante de um conjunto com cenas da Paixão de Cristo inspiradas em gravuras de Albrecht Dürer, encontrando-se as restantes conservadas na coleção do Museu Nacional Soares dos Reis.

O interesse muito acertado da aquisição desta peça pelo Grupo de Amigos do MNAA demonstra a sua perfeita sintonia com os avanços científicos da época e o interesse real em capacitar este Museu com uma coleção abrangente e representativa.

LP

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

50.

Imaculada Conceição
Joaquim José de Barros Laborão (1762-1820)
c. 1795
Madeira (buxo); estojo em pele
7,3 × 3,3 × 2,3 cm
Proveniência: doação, Grupo dos Amigos do MNAA, (GAMNAA), 1915
MNAA, inv. 491 Esc

Adquirida para as coleções do MNAA pelo Grupo de Amigos do Museu, em 1915, uma pequena escultura em madeira de buxo representando «Nossa Senhora», então atribuída a Machado de Castro, conservava-se dentro do seu estojo original em marroquim vermelho com as armas da coroa portuguesa gravadas a ouro. A investigação posterior corrigiu a autoria, verificando que se tratava de uma peça executada pelo escultor Barros Laborão, tal como comprovado pelo elenco de obras executadas pelo artista para a casa real, encomendada por D. Maria I, facto que explica a marcação do estojo com as armas régias. Pequena imagem devocional pertencente ao oratório da rainha integra, no MNAA, o significativo grupo de esculturas de Joaquim José de Barros Laborão, o mais gracioso dos escultores portugueses do fim do Antigo Regime.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

51.

Par de estribos (*abumi*)
Japão, 1573-1603;
período Momoyama-Edo
Ferro tauxiado a latão
e prata, madeira de
criptoméria japónica
(estribo direito) e
outra madeira (estribo
esquerdo), laca vermelha
e negra
26 × 14,1 × 29,5 cm
Proveniência: compra,
Grupo dos Amigos do
MNAA (GAMNAA), coleção
do Embaixador Costa
Carneiro, 1955
MNAA, inv. 393 Met

«Os nossos estribos são de ferro, abertos por diante; os seus, de pau, fechados por diante, muito compridos, como sapatos de mouro», padre Luís Fróis, jesuíta, 1532-1597 (Fróis, 1993, p. 125).

Este par de estribos usado no Japão em contexto bélico, executados em ferro e forrados a madeira lacada, revela nos seus elementos decorativos tauxiados a latão e prata (técnica designada em japonês de *zougan*) a importância que tiveram os bárbaros do Sul, ou *namban jin*, como foram designados os lusos em terras nipónicas a partir da sua chegada em 1543. Nas frentes fechadas dos dois estribos, em forma de gomos, destacam-se, entre enrolamentos vegetalistas, quatro figuras masculinas com trajes idênticos aos usados pelos portugueses em terras orientais.

O detalhe na reprodução da indumentária mostra não só uma observação atenta como o imenso espanto por tão estranhas roupagens. Estes estribos, para exclusivo uso nipónico, captam no exotismo da sua decoração não só o momento presente mas revelam sobretudo o profundo impacto da presença portuguesa, que para além de vários outros domínios foi extensiva a objetos profundamente tradicionais utilizados na «arte da guerra» japonesa.

O par de estribos, adquirido pelo Grupo dos Amigos do MNAA, fazia parte da coleção do antigo embaixador no Japão Costa Carneiro, que tinha amplos conhecimentos sobre arte Namban. Aliás, esta importante aquisição veio associar-se a outras peças da sua coleção Namban, adquiridas um ano antes, dando um incontornável contributo para o entendimento desta expressão artística.

MCBS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

52.

Autor desconhecido
Retrato de Senhora
Portugal, c. 1676-1700
Óleo sobre cobre
7,5 × 6,1 cm
Proveniência: doação, Eliezer Kamenezky, 1957
MNAA, inv. 216 Min

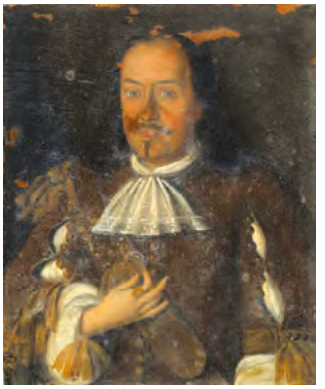


Fig. 33. *Retrato de Homem* (inv. 217 Min), *pendant* do *Retrato de Senhora* (inv. 216 Min)

Esta miniatura de cobre, que apresenta de um lado um retrato de homem (fig. 33) e, do outro, um retrato de senhora, entrou nas coleções do MNAA em 1957, fazendo parte do conjunto de 47 peças doadas ao Museu por Eliezer Kamenezky (1888-1957), figura que se notabilizou, entre outras atividades, no comércio de antiguidades. Cumprindo o desejo do marido no leito de morte, a doação é feita pela esposa, Arnilda Roque Penim. Do conjunto de peças ofertadas, que serviram para colmatar lacunas residuais nas coleções do Museu, evidenciam-se 15 miniaturas, duas delas expostas na Secção de Joalharia do Museu, desde a sua abertura, em 1994, funcionando como um registo iconográfico da joalharia portuguesa dos séculos XVI e XVII.

Este retrato-miniatura constava no inventário do Museu e nas duas exposições comemorativas da doação, realizadas no MNAA (em 1959 e 1977), como de autoria de Josefa de Óbidos. Trata-se, na verdade, de uma atribuição equivocada, tendo em conta a pouca delicadeza dos pormenores dos adereços, bem como a pincelada fruste, características que se distanciam do virtuosismo técnico da pintora obidense em composições de pequeno formato. Uma exímia miniatura proveniente também desta doação, é, ao invés, indubitavelmente da mão da pintora de Óbidos, representando no anverso Santa Madalena de Pazzi e, no verso, Santa Teresa de Ávila (MNAA, inv. 208 Min).

Neste retrato, uma senhora de meia-idade exibe uma indumentária cujos sinais da moda — o vestido decotado que deixa a descoberto os ombros, as mangas bufantes seccionadas por grandes laços vermelhos e um elegante penteado *à la hurluberlu*, adornado com penas de avestruz — parecem apontar para uma datação entre os anos 70 e 80 de seiscentos.

IGS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

53.

Cadeira de braços
Estampilha: L. C. Carpentier
França, Louis Charles Carpentier (mestre em 1752)
c. 1752-1760
Madeira de faia entalhada e dourada, tapeçaria de Beauvais
104 × 73 × 60,5 cm
Proveniência: doação, Antenor Patiño, 1969
MNAA, inv. 1539 Mov

Inaugurada em 1974, a sala deve a sua designação ao facto de alojar a doação do diplomata boliviano Antenor Patiño, em 1969, para cujo fim se adaptaram duas divisões do Museu. Esta importante doação incluía um esplêndido revestimento de apainelado em madeira (ou *boiserie*) entalhado, pintado e dourado, originário do Palácio Paar, em Viena de Áustria, executado em 1769, no âmbito de um vasto programa decorativo para celebrar os esponsais de Maria Antonieta com o futuro rei de França, Luís XVI. Com proveniências diversas, a doação integra ainda o fogão de sala em mármore, a guarnição de chaminé em porcelana de Meissen, o conjunto de móveis de assento (que esta cadeira exemplifica), o tapete da manufatura de Savonnerie e um lustre. A doação deste núcleo representou um marco relevante no estudo das artes decorativas, além de ter influenciado a programação das salas contíguas.

O mobiliário estofado com tapeçaria de Beauvais é estampilhado por L.-C. Carpentier (mestre em 1752), marceneiro do duque Filipe de Orleães [...]. O facto de apresentar as inscrições «Chambre du Roi» e «Chambre à coucher» parece relacioná-lo com os aposentos de Luís XV em Versalhes ou em outra residência real francesa. Esta cadeira, a primeira a ser submetida a uma intervenção de restauro e limpeza profunda, integra um vasto programa mecenático em curso, tendo em vista a regeneração total da sala.

MCBS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

54.
Salva
Portugal, 1450-1500
Prata
3,5 cm; Ø 23,3 cm
Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981
MNAA, inv. 1015 Our

55.
Salva
Portugal, século XVI
Prata
6,5 cm; Ø 39 cm
Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981
MNAA, inv. 1016 Our

54-56.

A coleção de ourivesaria do MNAA, composta inicialmente pelo espólio proveniente das ordens religiosas, extintas em 1834, e à semelhança do restante acervo do Museu, limitou naturalmente as tipologias existentes, na sua maioria de caráter sacro.

Foram vários os doadores que contribuíram para o alargamento da coleção de ourivesaria do Museu, fazendo-a crescer nas áreas menos representadas. Contudo, foi sem dúvida o legado de Francisco Barros e Sá, notável colecionador de ourivesaria civil, sobretudo portuguesa, o mais generoso e consistente, tendo em conta as lacunas da coleção de prata. Compreende-se, assim, que

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

56.
Salva
Portugal, c. 1590
Prata e prata dourada
5 cm; Ø 34 cm
Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981
MNAA, inv. 1021 Our

das 811 peças de ourivesaria legadas por este colecionador ao Museu, 743 sejam civis e apenas 63 de origem sacra.

Deste significativo conjunto, é de destacar o facto de as peças mais antigas serem de expressão artística de maior relevo, ao invés dos exemplares dos séculos XVIII e XIX, que incidem, sobretudo, na prataria doméstica, naturalmente ausente do espólio dos conventos. Evocando este ato de colecionismo e generosidade, apresentam-se, agora, três salvas que, pela sua iconografia, ganharam um lugar destacado no interesse dos estudiosos nacionais e estrangeiros.

LP

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

57-58.

Menino Jesus,
O Bom Pastor
Índia, Goa, século XVII
Marfim com policromia
34,5 × 10,4 × 7,3 cm
26,4 × 11 × 6,2 cm
Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981
MNAA, invs. 2400 Esc, 2403 Esc

Estas duas imagens integram o vasto legado de Francisco Barros e Sá, sendo considerável o seu contributo para o núcleo de marfins indo-portugueses, claramente percetível na Exposição Permanente. A sua incorporação nas coleções do Museu implicou novas leituras, sendo que a questão da representação do Bom Pastor na imaginária indiana se apresenta como uma das mais complexas e interessantes.

Esta evocação é retirada de uma parábola do Evangelho de São João (X, 11-18.): «Eu sou o bom pastor. O bom pastor expõe a sua vida pelas suas ovelhas... conheço as minhas ovelhas, e as minhas ovelhas conhecem-me.»

A materialização plástica desta parábola, veiculada sobretudo pela circulação de gravuras no âmbito de diretrizes emanadas do Concílio de Trento, reveste-se de especial força na Igreja Missionária que faz chegar a Palavra aos gentios, englobando-os numa família comum, cujo Pai ou Pastor por todos vela sem distinção. A evocação de Cristo Menino como o Bom Pastor foi amplamente difundida na Índia ao longo do século XVII.

Perante a vasta e diversa realidade asiática acrescida da própria dificuldade comunicacional, a atividade missionária lusa na Índia assentou sobretudo na catequização pela imagem. Deste modo, imagens do Menino e de Sua Mãe, porque globais, transpuseram e anularam barreiras linguísticas e culturais. Toda a composição plástica reflete a coexistência de várias linguagens religiosas e artísticas, reportando-se diretamente ao conceito de missionação de adaptação às diversas culturas locais veiculado pelos jesuítas no Oriente.

MCBS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

59.

Giambattista Tiepolo
(1696-1770)
Deposição no Túmulo
1767-1770
Óleo sobre tela
57 × 43,7 cm
Proveniência: compra, Leilão Leiria e Nascimento, 2008
MNAA, inv. 2185 Pint

Na década de 1910-1920, a coleção de Eduardo Pinto Basto integrava pelo menos cinco pinturas de Giambattista Tiepolo. Três delas eram esboços bem acabados (prováveis *modelli* para telas de altar), datáveis da derradeira etapa da carreira do pintor, em Madrid, onde fora chamado, por Carlos III de Espanha, a fim de decorar a fresco alguns tetos do novo Palácio Real. Um desses esboços, representando a *Fuga para o Egito* (sala 52), viria a ser doado ao MNAA, em 1946, por uma descendente do colecionador, e um outro (*Repouso na Fuga para o Egito*) acabou por ser vendido no estrangeiro após o 25 de Abril (está hoje na Staats-galerie de Estugarda). Finalmente, a terceira tela, do período espanhol de Tiepolo (esta, *Deposição no Túmulo),* foi colocada à venda em finais de 2007 e adquirida pelo Estado, graças às verbas provenientes do seguro das joias da coroa portuguesa roubadas, em 2002, na Holanda. Tratou-se da mais onerosa aquisição de uma pintura para as coleções do MNAA.

JASC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

60.

Campanha de angariação de fundos *Vamos Pôr o Sequeira no Lugar Certo*, para a aquisição da pintura Adoração dos Magos, de Domingos António de Sequeira (27 outubro 2015 - - 30 abril 2016)

A *Adoração dos Magos* de Domingos António de Sequeira (1828) constitui o corolário da sua carreira, integrando a série de quatro telas consideradas o «testamento pictórico» do artista, de que o MNAA possui, desde a origem, os respetivos «cartões» finais. A sua aquisição, proposta pelo proprietário, constituía, assim, oportunidade imperdível para o Museu. Porém, o valor de 600 000 € representava obstáculo intransponível, demais em período de grave crise económica do País.

Foi este o mote para uma aventura que faria história: mobilizando uma ampla rede de parceiros e o seu Grupo dos Amigos – GAMNAA (o jornal *Público*, a Fuel, agência responsável pela estratégia de comunicação, a Fundação Millennium bcp, para o apoio logístico-financeiro, e a RTP), o MNAA lançou a primeira campanha portuguesa de subscrição pública para aquisição de uma obra de arte, com o mote *Vamos Pôr o Sequeira no Lugar Certo*. No seu âmbito, a imagem da *Adoração dos Magos* seria dividida em 10 milhões de partículas (ou pixels), no valor de 6 cêntimos, que os subscritores poderiam adquirir no respetivo sítio *web*, em seu ou em outro nome, ou anonimamente e na quantidade que entendessem: 1, 10, 100, 1000...

Iniciada em 27 de outubro de 2015, com um prazo de seis meses, encerraria a 30 de abril de 2016 com um saldo final de 745 623,40 €, ao termo de um processo que galvanizou, de cima a baixo, a sociedade portuguesa e com ampla repercussão internacional. Hoje, os nomes dos mais de 15 000 subscritores identificados recebem os visitantes no átrio principal do Museu e o valor remanescente possibilitaria a aquisição, em final do ano, de outra importante obra. Sobretudo, porém, a campanha permitiu o amplo reconhecimento nacional do Museu como o *Lugar Certo*, ao mesmo tempo que – tornando familiar a todos a imagem de um grande tesouro artístico português e o nome do seu criador – se inscreveu no estrito cumprimento da sua própria missão: de *preservar, estudar e comunicar* o seu acervo.

É hoje, inquestionavelmente, uma das obras de referência do MNAA, cuja beleza (recuperada após o processo de restauro) amplamente justifica o empenho em adquiri-la e expô-la: no *Lugar Certo*.

AF/RAG

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

8

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

circular

Os museus não são necrópoles: numa moderna compreensão da universalidade do património neles colecionado, as suas obras circulam por exposições em várias partes do mundo, são mostradas noutros contextos e confrontadas com outras peças. Regressam, muitas vezes, enriquecidas por novos dados e leituras interpretativas.
São inestimáveis as descobertas que ocorrem nestas circulações.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Graças à qualidade das suas coleções e à proliferação, desde os anos 80, de exposições temporárias de *old masters* ou de artefactos antigos, o MNAA recebe anualmente dezenas de pedidos de empréstimo internacionais para a organização desses «museus efémeros», como lhes chamou Francis Haskell. Porém, mesmo que garantidas, entre muitos outros requisitos, as condições de segurança e de controlo ambiental das instalações onde a exposição terá lugar, o Museu nem sempre concede o empréstimo solicitado. Uma das razões fundamentais para um acordo a esse respeito tem a ver com a natureza e relevância do projeto apresentado e com a importância da presença da obra emprestada no contexto material e discursivo da exposição. O MNAA não empresta o *São Jerónimo* de Dürer para ilustrar uma mostra dedicada à iconografia das caveiras na pintura europeia da época moderna ou os Biombos Namban para uma exposição sobre navios representados nas artes orientais, nem admite a ausência temporária do *Martírio de São Sebastião*, de Gregório Lopes, a fim de ir abrilhantar um certame sobre o uso de arco e flecha no século XVI... Quer isto dizer que o mérito e a pertinência do projeto científico de cada exposição contam decisivamente, no quadro dos principais requisitos, para uma decisão favorável face ao pedido de empréstimo de determinada obra.

A experiência diz-nos que, nessas circunstâncias, há ganhos de acertada divulgação de uma peça ou grupo de peças que daqui viajam para um museu europeu, americano ou asiático, e que, sobretudo, a qualidade intelectual e científica da exposição que as recebe gera, eventualmente, uma importante contrapartida. Inscrevendo a obra de arte num contexto propício a avaliações comparativas e capitalizando investigação inédita sobre a sua produção (matéria que o respetivo catálogo acolhe), produz-se um conhecimento acrescido, esclarecem-se alguns dos problemas que obscureciam uma adequada interpretação crítica da obra ou desfazem-se velhos equívocos sobre a sua história, a sua autoria ou a sua condição material. As obras expostas neste núcleo exemplificam, a vários títulos, este tipo de proveitos nos empréstimos internacionais que o MNAA regularmente concede e que fomentam o diálogo profissional e científico com museus, galerias e outras instituições culturais estrangeiras.

Duas dessas obras são casos emblemáticos de aturados e sistemáticos projetos de investigação multímoda e em que a exposição, no final do processo, constitui um eficaz ato de comunicar as descobertas e «iluminações» sobre a matéria investigada e singular ocasião para reunir o que desde há muito andava disperso. A integração da *Salva Titus* (cat. 65) numa exposição organizada pelo Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque (e, logo depois, apresentada em Waddesdon Manor, Inglaterra), que reuniu as 12 peças, em prata dourada, originais da série dita *Aldobrandini*, foi a útil colaboração numa «empresa» digna da grandeza da prosa de Suetónio e dos Césares romanos que a inspiraram. Por seu turno, a minúscula *Conta de rezar* (cat. 67), fabulosamente historiada com cenas religiosas, precioso objeto de testemunho da piedade individual datada dos inícios do século XVI, deixou de constituir uma imprecisão quanto à sua produção e à relação com peças congéneres. Uma triangulação de inquérito, investigação e exposição entre Ontário, Nova Iorque e Amesterdão permitiu fazer luz sobre esta tipologia de acessórios devocionais ao ponto de se lograr uma atribuição autoral da peça a uma oficina dos Países Baixos.

De novo em Nova Iorque, para onde viajou o Leão ptolemaico (cat. 62) em 2008, se esclareceu mais aprofundadamente a biografia cultural de uma obra típica da «Egiptomania» do século XVIII e que pertenceu, antes de chegar à posse do célebre colecionador Thomas Hope, ao diplomata britânico no reino de Nápoles William Hamilton, não menos célebre pelo epíteto de «O amante do vulcão» que ternamente lhe inscreveu Susan Sontag. E ainda em Nova Iorque (Frick Collection) se deu a seu «dono» o douramento de um objeto de luxo do século XVIII encomendado pela coroa portuguesa (cat. 66).

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

O território das obras de produção italiana nas coleções do Museu também tem sido pródigo em (re)descobertas, ajustamentos autorais e iconográficos por via destas circulações internacionais.

Desde há muito que um *Retrato de Senhora* assinado por Jacopo Ligozzi (cat. 63) não era convincente quanto à possível identificação da retratada como Maria de Medicis, uma *teenager* na data em que a pintura foi executada (1593), contrastando com a imagem de mulher já madura que o retrato nos apresenta. Uma exposição monográfica em Florença, sobre a vida e obra do pintor, veio dar razão às interrogações sobre o assunto, identificando definitivamente a personagem como a duquesa de Ferrara, Margarida Gonzaga.

Já numa cidade italiana do Adriático, terra natal de um ativíssimo pintor paisagista dos séculos XVII e XVIII, foi aportar (em 1997) uma tela que, no MNAA, se atribuía unicamente ao delirante estilo figurativo de Alessandro Magnasco (cat. 64). Essa exposição, de ampla ambição antológica, com revisão metódica e sistemática da carreira e obra de Peruzzini e contando com múltiplos empréstimos de pinacotecas europeias e americanas, esclareceu desde logo uma dualidade na composição da tela de Lisboa, entregando a paisagem ao pintor de Ancona e as figuras ao bizarro mestre genovês — um tipo de parceria, aliás, nada incomum nessa época, quer em Itália, quer na pintura dos Países Baixos.

A belíssima e alva escultura de um *Eros* interpelando o passante (cat. 61) evoca, por seu turno, uma história diferente. Assinada e datada, não havia lugar a dúvidas de identificação e era segura a encomenda da peça, ao virtuoso Bartolini, por um português (D. Pedro de Sousa Holstein?). Porém, após ter brilhado no átrio do Museu em torno a 1900, a obra acabou «ignorada» nas reservas para ser depositada, mais de meio século depois, no Museu Nacional do Traje, aquando da sua criação. A Gipsoteca Bartoliniana, em Florença, detinha, com especial apreço, o gesso do *Eros* mas ignorava a subsistência da escultura em mármore, permanecendo nessa ignorância quase até à data de abertura, em 2011, na Galeria da Academia de Belas-Artes de Florença, de uma grande exposição sobre Bartolini. Um destes acasos possibilitados pelo contacto internacional dos nossos conservadores permitiu, aos italianos, descobrirem a obra: uma imagem de *powerpoint* passada num colóquio em Valladolid (mostrando o antigo átrio do MNAA) levou uma historiadora, na assistência, a reconhecer a peça... A escultura figurou, logo a seguir e com brilho, na exposição de Florença.

Fica para o fim a referência a uma cordial e divertida figura (cat. 68), de botelhas e chapéu na mão, saudando um seu conhecido (que não vemos). Um pequeno desenho que, em Oxford, teve mudança de atribuição ainda no âmbito da escola italiana do século XVII, passando de Carracci a Francesco Mola, um exímio inventor de caricaturas. Podemos tomá-lo, também, como figura de saudação aos que nos convidam para colaborar nos bons «museus efémeros» que ainda se vão temporariamente montando por esse mundo afora.

JASC/MCBS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

61.

Eros
Lorenzo Bartolini
(1777-1850), assinado
Inscrição: *Bartolini .f. 1848 .f.*
1848, datado
Mármore
129 × 49,5 × 47 cm
Proveniência:
Academia Real de Belas-Artes de Lisboa
MNAA, inv. 45 Esc

A escultura *Eros*, que se encontra assinada por Lorenzo Bartolini (fig. 34), que a datou de 1848, foi uma das mais remotas incorporações de escultura no Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, antepassado do MNAA, mostrada ao público logo na primeira sala de exposição. A importância desta obra no panorama da criação artística europeia foi, contudo, tardiamente reconhecida. Na verdade, apenas na grande exposição monográfica dedicada ao escultor italiano, realizada no Museo Galleria dell'Accademia, em Florença, em 2011, a escultura ganhará o seu lugar no *corpus* da produção de Bartolini, onde ombreou com outras grandes obras do neoclassicismo florentino, ao lado dos modelos académicos em gesso, entre os quais se conservava o próprio protótipo para este *Eros* esculpido em mármore de Carrara. A presença da obra na exposição motivou novas investigações, que apuraram ter sido encomendada por um português em 1841, destinada a figurar num *boudoir* de noiva, pois a pose da figura deveria expressar o mote «Bada di non entrare in questo recinto perche se entri mi dovrai pagare il tributo» (Cuida de não entrar neste reduto, porque se entrares terás de pagar-me o tributo), como preito ao amor.

MJVC

Fig. 34. Inscrição na base: *Bartolini .f. 1848 .f.*

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

62.

Leão
Egito Ptolemaico
(332-30 a. C.)
Basalto; pórfiro (base)
38 × 82 cm
Proveniência: doação, Calouste Gulbenkian, 1952; comprado por Gulbenkian em 1917, no leilão da coleção de Thomas Hope, na Christie's; comprado por Thomas Hope em 1801, no leilão da coleção de William Hamilton, na Christie's; coleção de William Hamilton
MNAA, inv. 760 Esc

Doado por Calouste Gulbenkian ao MNAA, em 1952, no contexto da primeira relação do colecionador com Portugal, o Leão apresentava-se com a aura mítica de uma história anterior associada ao gosto egiptófilo do imperador Tibério (14-34 d. C.) e com uma hipotética proveniência da Villa Jovis, em Capri. A passagem da escultura pela coleção de Thomas Hope (1769-1831), anterior à propriedade de Gulbenkian, estudada no âmbito da exposição que em 2008 foi dedicada a este ávido colecionador inglês expoente do gosto classicista (Londres e Nova Iorque), veio clarificar a questão da procedência e antiguidade da obra, confirmando-se já antes ter integrado a coleção de William Hamilton (1730-1803), diplomata britânico no reino de Nápoles, antiquário, arqueólogo — o «amante do Vulcão» da obra de Susan Sontag —, que o guardou entre as suas antiguidades até 1801, quando o vendeu na Christie's, em Londres, onde foi comprado por Thomas Hope.
A revelação deste pormenor biográfico do Leão comprovou, além do mais, a verdadeira datação antiga da obra, muito anterior a qualquer vontade de réplica durante o neoclassicismo romântico.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

63.

Jacopo Ligozzi
(1545-1626)
Retrato de Margarida Gonzaga, Duquesa de Ferrara
1593, assinado e datado
Óleo sobre tela
138 × 105 cm
Proveniência: compra, espólio de D. Carlota Joaquina, 1859
MNAA, inv. 453 Pint

Atribuído outrora, muito hipoteticamente, a Sánchez Coello ou a Lavinia Fontana, este retrato beneficiou de uma intervenção de restauro, em 1950, que permitiu desvendar, na luva representada sobre a mesa, a assinatura de Ligozzi, pintor de Verona, desde 1575 ao serviço do grão-duque Francisco I de Medicis. A identificação da senhora, aqui retratada segundo os mais elevados cânones internacionais do retrato de corte da época, adotaria, por seu turno, uma idêntica relação florentina. Na exposição «Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento», em 1980, a excelente senhora foi identificada como Maria de Medicis, futura esposa de Enrique IV e rainha de França. Um reconhecimento algo improvável, convenhamos, desde logo pela jovem idade do presumível modelo, que à data da pintura deveria ter apenas 18 anos — em desacerto, pese embora as convenções do género, com a aparência madura da retratada.

A comparência da pintura numa recente exposição sobre Ligozzi (2014, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florença) veio esclarecer definitivamente este problema. A obra foi executada quando de uma breve deslocação do pintor a Mântua e as sessões de pose ocorreram nos primeiros dias de março de 1593. Trata-se de Margarida Gonzaga, duquesa de Ferrara por casamento, em 1579, com Afonso II d'Este, e ela própria descreve ao esposo as sessões de pose com o pintor dos Medicis. A identificação confere não só com a fisionomia da duquesa de Ferrara noutras imagens (aqui ela tinha 29 anos) como, sobretudo, muitas das joias com que profusamente se adorna eram de sua posse documentada: o grande alfinete com a águia dos Este ou o diamante triangular, com três pérolas pendentes, ao centro do peito, que Margarida restituiria a Cesare d'Este após ficar viúva, em 1597.

JASC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

64.

Francesco Peruzzini
(1643/1646-1724) e
Alessandro Magnasco
(1667-1749)
Monges em Oração
Numa Paisagem
1703-1706
Óleo sobre tela
124 × 97,5 cm
Proveniência: compra,
Leilão Ameal, 1921
MNAA, inv. 1664 Pint

Catalogada no Leilão da Coleção Ameal (1921) como obra de Salvator Rosa, esta pintura passou a ter, já no MNAA, uma tabela que a dava a Alessandro Magnasco. Olhando às figuras, talhadas naquele modo estranho e particularmente expressivo do pintor genovês, a autoria parecia solidamente atribuída, mau grado a opinião de um ou outro crítico italiano que nelas via mais o estilo de Sebastiano Ricci. Porém, nos anos 50 do século passado, redescobria-se a personalidade de um pintor de Ancona em diversas telas de paisagem executadas, por vezes, em colaboração com Magnasco. Peruzzini, esse exímio paisagista, associara Magnasco às suas encomendas, nomeadamente no período em que ambos estiveram em Florença, de 1703 a 1706. Uma exposição realizada na terra natal do pintor, em 1997, e que juntou quase meia centena das suas obras, permitiu finalmente consagrar o fundamental desta virtuosa parceria entre os dois pintores e restituiu, neste caso, o seu a seu dono: a paisagem, a Peruzzini, as figuras, a Magnasco.

JASC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

65.

Salva Titus
Países Baixos (?),
c. 1587-1589
Prata dourada
4 cm; Ø 37,6 cm
Proveniência: Legado
Barros e Sá, 1981
MNAA, inv. 1018 Our

Pela sua opulência material, perícia de execução e complexidade do respetivo programa iconográfico, desenvolvido a partir de diversas fontes clássicas literárias e visuais, nas quais se relatam, em tom triunfal, as virtudes e os feitos heroicos de cada um dos doze Césares da Roma Antiga, estas doze salvas de pé alto, de prata dourada, fabricadas no último quartel do século XVI, não passaram despercebidas aos seus contemporâneos.

Contudo, até recentemente, pouco se sabia sobre as *tazze* e quais os seus percursos até à sua dispersão, adiando-se por muitas vezes o sonho acalentado por muitos estudiosos de novamente as reunir e estudar como um dos mais extraordinários conjuntos de ourivesaria do Renascimento.

Foi apenas em 2015 que o Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque, conseguiu reunir condições para alcançar o inalcançável. Durou três anos o estudo laboratorial, iconográfico e arquivístico, que congregou os maiores especialistas internacionais e que culminou na reunião do conjunto na exposição *The Silver Caesars: A Renaissance Mystery*, patente neste museu americano, entre 2017 e 2018, e em Waddesdon Manor, no Reino Unido, também em 2018.

Os aprofundados estudos então realizados permitiram deitar uma nova luz sobre a sua origem, resultando na proposta conhecida por Hipótese Habsburgo: as peças poderiam ter sido oferecidas ao arquiduque Ernesto, governador-geral dos Países Baixos, passando, depois da sua morte, em 1595, ao arquiduque Alberto, nomeado em seu lugar. Em 1598-1599, seis delas já estavam na coleção do cardeal Pietro Aldobrandini, que acolhera o arquiduque e Margarida de Áustria, em Ferrara, por alturas do seu casamento, estas as que têm as suas armas gravadas. Em 1602, o conjunto já se encontrava, na totalidade, nas mãos do cardeal, que havia comprado, entretanto, as seis taças remanescentes.

A presença da salva Titus, do MNAA, em todo este projeto, assegurou-lhe o lugar de parte integrante e fundamental neste extraordinário conjunto de ourivesaria renascentista, não apenas confirmando a sua excecional qualidade técnica e iconográfica mas, também, o seu lugar devido na história da ourivesaria europeia.

LP

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

66.

Espelho
François-Thomas Germain
(mestre ourives,
1748-1791)
Pierre Gouthière
(mestre dourador,
1758-1813)
Paris, 1766-1767
Prata dourada e espelho
69 × 42 × 27 cm
Proveniência: Palácio
das Necessidades,
Lisboa, 1987
MNAA, inv. 1783 Our

Durante o século XVIII, a coroa portuguesa encomendou vários serviços de *toilette* à oficina da famosa dinastia de ourives Germain. Com a destruição que decorreu do terramoto que assolou Lisboa, em 1755, e na sequência da encomenda de um grande serviço de jantar, foram comissionados a François-Thomas Germain — ourives de Luís XV — novos serviços de *toilette*.

Em 1765, contudo, na sequência da falência do ourives francês, o processo de fabrico continuava pendente, nomeadamente a douradura das peças dos serviços de sobremesa e de *toilette*.

A investigação realizada no âmbito da exposição monográfica *Pierre Gouthière: Virtuoso Gilder at the French Court*, exibida na Frick Collection (2016-2017), em Nova Iorque e no Musée des Arts Décoratifs (2017), em Paris, permitiu atribuir, a este famoso bronzista, a douradura dos pratos e talheres de sobremesa do serviço de mesa, bem como de várias peças do serviço de *toilette*, entre as quais este magnífico espelho, datado e assinado por François-Thomas Germain.

LP

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

67.

Conta de rezar
(*Pater Noster*)
Descida aos Infernos (registo superior), *Ressurreição* (registo inferior)
Inscrições: *Et infines occide*[*n*]*tis nescientis eius resvrr*[*e*]*ccione* (registo superior); E*t cativitate capieta Belial animas sanctorv*[*m*] (registo inferior)
Países Baixos do Norte; oficina de Adam Dircksz
c. 1500-1530
Madeira de buxo
Ø 6,5 cm
Proveniência: compra, Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, a António Dâmaso de Castro e Sousa (Abade de Castro), 1851
MNAA, inv. 720 Div

Estas pequenas contas minuciosamente esculpidas com temas bíblicos eram usadas em contexto religioso e simultaneamente colecionadas dado o seu virtuosismo artístico, que se revela ao abrir, produzindo um efeito de descoberta e fascínio.

Tidas como de produção flamenga, foram recentemente objeto de uma importante investigação por uma equipa composta por elementos da Art Gallery (Ontário), do Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque) e do Rijksmuseum (Amesterdão).

No levantamento realizado, cujas conclusões foram depois divulgadas pela magnífica exposição *Small Wonders*, foi possível identificar uma conta de rezar com a assinatura do holandês Adam Dircksz, indicando, pela proximidade técnica e estilística e pelo mesmo material empregue (o buxo), que a grande maioria destas peças fora executada na sua oficina.

O *paternoster* do MNAA, para além da qualidade do esculpido no seu interior e inscrições em latim, acrescenta a particularidade de apresentar, exteriormente, sete reservas circulares representando cenas da Vida de Cristo. Na referida exposição, não foi apurada a fonte das inscrições. Trata-se de frases retiradas da obra *Commentaria in Exodum*, do conhecido clérigo e académico Alfonso Tostado Madrigal (1410-1455).

Provavelmente a leitura mais fascinante ao abrir estas contas será o modo como se descobrem e se cruzam, numa só peça, leituras catequéticas, lúdicas e mágicas.

MCBS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

68.

Pier Francesco Mola
(1612-1666)
Caricatura de homem carregando dois frascos
Antes de 1658
Desenho à pena a tinta castanha
9 × 7,6 cm
Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884
MNAA, inv. 418 Des

No inventário original da coleção de desenhos da Academia Real de Belas-Artes, mais tarde incorporada no Museu, elaborado entre 1864 e 1876, esta pequena folha surgia atribuída ao bolonhês Agostino Carracci (1557-1602), juntamente com outras seis caricaturas. Tal como sucede nas restantes coleções, muitas atribuições originais foram revistas ao longo dos tempos à medida que os desenhos foram sendo alvo de estudo por parte de especialistas nacionais e internacionais. No caso da presente folha, a sua atribuição autoral manteve-se até à exposição E*uropean Master Drawings from Portuguese Collections* (Fitzwilliam Museum, Cambridge, 2000, cat. 53), organizada por Nicholas Turner. Somente, então, este desenho foi devidamente analisado e reatribuído com toda a pertinência a Pier Francesco Mola, muito justamente considerado o melhor caricaturista italiano do período barroco. Por comparação com outra folha, pertencente ao British Museum de Londres, foi colocada a hipótese de se tratar de uma caricatura de Niccolò Simonelli, comerciante, colecionador de arte e amigo do artista.

AGM

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

g

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

pro je tar

O Museu Nacional de Arte Antiga é uma instituição que percorre uma linha do tempo iniciada em 1884. O seu passado é rico, complexo e nele se forjou a sua identidade e absoluta relevância nacional. A cada geração compete a responsabilidade de preservá-lo e aumentá-lo, em acordo com os padrões contemporâneos. Entre o passado evocado e o futuro entrevisto, avulta o presente: dos que fazem o MNAA, daqueles para quem o fazemos — as pessoas. É nelas que reside o sentido, primeiro e último, de um museu público.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Quando visitamos a exposição permanente do Museu Nacional de Etnologia, deparamos com uma sugestiva epígrafe: «O museu, muitas coisas». É um excelente convite à descoberta, um magnífico mote para nos espantarmos com a diversidade dos objetos, um apelo direto à liberdade de ver sem preconceitos. Apetece pôr aquela frase nos museus de que gostamos mais. E também, de algum modo, nesta exposição. Chegados ao último núcleo, esperamos ter conseguido mostrar que este «Museu das Descobertas» é «muitas coisas». Mas não só. Ele é também «muitas pessoas» e, ainda mais, «muitas datas». Museu mais que centenário, o MNAA já tem estatuto e história suficientes para ter uma espécie de «linha do tempo» própria, que pode ser cronografada pelas etapas e momentos essenciais que construíram a sua biografia, narrada nesta sala através de objetos.

1834-1910

Uma data absolutamente marcante ocorre bem antes da fundação do Museu: 1834, extinção das ordens religiosas masculinas e incorporação dos seus bens artísticos no património nacional, à guarda da Academia de Belas-Artes de Lisboa e da Casa da Moeda, onde as alfaias preciosas se conservaram até 1867. Não se trata, pois, de um paradoxo dizer-se que o Museu existia antes de ser fundado... Criado, já só em 1884 e sob tutela da Academia, é o enorme fluxo oitocentista de obras de arte dos conventos que a nova instituição recebe, como herança e matéria-prima fundadora, a conferir identidade, espessura e representatividade às suas coleções, às «muitas coisas» do seu acervo.

Fig. 35. *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola*, Lisboa, 1882

Outra data cumpre destacar neste processo oitocentista: 1882 (fig. 35). Nesse ano teve lugar, no Palácio Alvor-Pombal, às Janelas Verdes, uma grande exposição *Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, juntando cerca de 4000 peças e alcançando (cat. 69), durante os seis meses que durou, a memorável cifra de mais de 35 000 visitantes (31 842 entradas pagas) (Ferreira, 2010). O êxito, invulgar, dessa exposição abriu portas para a instalação do Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia (MNBAA) na mesma sede, patriótica resposta fundacional às reiteradas insistências sobre a necessidade de criação de um museu central, nacional, que albergasse e onde ficassem expostas ao público as mais importantes coleções artísticas do país, tal como acontecia há muito nas demais capitais «civilizadas» da Europa.

A abertura oficial do Museu realizou-se no domingo de 11 de maio de 1884, pelas 14 horas, «com a presença de Suas Majestades el-rei D. Luís I e a rainha D. Maria Pia, junto com Sua Alteza D. Fernando II, o Presidente do Conselho do Reino Augusto César Barjona de Freitas, o Duque de Palmela e outros convidados» (*Diário de Notícias*, 12 de maio de 1884). Na segunda-feira imediata, abriu gratuitamente ao público. Em julho, o professor pintor António Tomás da Fonseca (1822-1894) foi nomeado académico responsável; o pintor ilustrador Manuel de Macedo (1839-1915) coadjuva-o como conservador-secretário, sendo da sua lavra a primeira das divulgações internacionais das coleções, no Congresso Pedagogico Hispano-Portuguez-Americano, realizado em Madrid, em 1892, de que resultou a publicação de «O Muzeu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos». O andar nobre do

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Palácio dividia-se então em 16 compartimentos e alguns gabinetes, identificados pelas letras do alfabeto tal como acontecera na «Arte Ornamental» ([Macedo], 1892, p. 4). O novo museu seguia um critério de exposição que alguns críticos classificaram de «encenação caótica»: uma forte densidade da presença e distribuição das peças nos espaços, os quadros «subindo» pelas paredes, uma ordem confusa de distribuição das obras, quer por «escolas», quer por épocas, reunindo um conjunto muito heteróclito, em que se mesclavam peças arqueológicas com belas artes antigas e com obras de autores contemporâneos, peças das artes ornamentais e esculturas verdadeiras com cópias didáticas destinadas a ilustrar a evolução artística, para satisfazer os objetivos de um museu de caráter eminentemente académico, expondo na tradição dos museus-galerias (Bastos, Sousa, 2008) (fig. 36). Salienta-se, neste contexto, que a orientação do MNBAA, tal como a sua gestão financeira, os processos de constituição e os programas de exposição do acervo se mantinham na dependência direta da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa; aquilo que anacronicamente se classifica de «política museológica» passava, por razões inevitáveis, pelo que se discutia nas salas das sessões reunidas no Convento de São Francisco de Lisboa, sendo a Academia a interlocutora nas relações com a Secretaria de Estado dos Negócios da Instrução Pública e das Belas-Artes, criada em 1890. Vivia-se numa conjuntura política e mental (que tinha nos académicos os seus ativos defensores cívicos) em que foi esta instituição a reivindicar deter a consciência dos valores histórico-artísticos dos objetos (Custódio, 2010, p. 274). Idênticas circunstâncias marcaram os mandatos dos diretores António José Nunes (1894-1905) e Carlos Reis (1905-1911); as reordenações expositivas coordenadas por José Luís Monteiro, Luciano Freire e Veloso Salgado, que organizaram percursos cronológicos, decorreram em exclusivo por determinação académica. O crescimento do acervo, progressivamente aumentado com as recolhas dos objetos dos conventos femininos executadas

Fig. 36. Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia, Sala G, c. 1900

ao ritmo do passamento das últimas freiras, com legados, doações e compras possibilitadas pela dotação extraordinária obtida com as verbas deixadas em testamento pelo visconde de Valmor para aquisições de obras de arte pelo Estado (1897), levava já à reivindicação de espaço para além do Palácio e ao primeiro projeto de ampliação entregue ao arquiteto Rosendo Carvalheira (1896), que previa a expansão imediata para o contíguo Convento de Santo Alberto, extinto em 1890 — destinado a acolher a Academia de Belas-Artes de Lisboa —, e incluía a igreja no Museu. Não seria concretizado.

Em 1904, numa noite de quarta-feira, três dos coches de aparato que tinham permanecido no Palácio das Janelas Verdes após a *Exposição de Arte Ornamental* foram retirados do rés-do-chão para o Real Picadeiro, ficando o MNBAA «pouco menos que reduzido a um mediocre museu de pintura, com um annexo, ainda valioso, de arte sacra, ornamental e de ourivesaria, alguns especimens, raros, de arte profana, uma salinha de cerâmica e um pouco do mobiliário esparso pelas salas do andar nobre» (Dias, 1905, p. 310). Mau grado o despojamento, relacionado com a criação do Museu dos Coches Reaes, de iniciativa régia, a ocorrência marca a primeira afiliação de outros museus a partir do «museu nacional».

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

1910-1940

Só a queda do regime monárquico e a Implantação da República alterarão o estado das coisas, nomeadamente com novo crescimento patrimonial através da incorporação dos bens artísticos resultantes da execução da Lei de Separação do Estado das Igrejas, e de peças provenientes dos paços reais (cat. 70). Mas esse foi outro tempo, quando José de Figueiredo (1871-1937) chegou ao Museu Nacional, renomeado como de Arte Antiga. O corte cultural com o Museu Académico foi então absoluto. O *cursus honorum* de José de Figueiredo no Ministério da Instrução Pública, nas instituições de proteção às artes e dos monumentos desde o início do século XX, o conhecimento prévio da realidade internacional, francesa sobretudo, da vida e atualidade dos museus e do património europeus faziam do crítico de arte «o homem certo no lugar certo» (Santos, 1938, p. 16) para participar na reforma dos Serviços Artísticos, que sai, de facto, em letra impressa em maio de 1911, acabando por guindá-lo à direção do Museu Nacional de Arte Antiga, da qual toma posse a 21 de junho. Mas é o Museu institucionalmente renovado que ele vai dirigir, com uma cronologia e distribuição de coleções bem definidas, pois o Decreto com força de lei n.º 1 , de 26 de maio de 1911 (*Diário do Governo*, n.º 124, de 29 de maio de 1911), distinguiu entre os museus nacionais o Museu Nacional de Arte Antiga do Museu Nacional de Arte Contemporânea e do Museu Nacional dos Coches, o que conduziu à natural separação dos respetivos acervos. Ficava, além do mais, liberto da envelhecida tutela académica, tendo sido extinta a Academia de Belas-Artes de Lisboa pelo mesmo ato legislativo.

João Couto caracterizou anos depois a conjuntura cultural da geração de Figueiredo numa lúcida e ainda válida síntese: «A curiosidade da crítica assume aspectos novos e alarga-se consideravelmente o campo dos estudos das belas artes. Mas é principalmente na melhor arrumação e apresentação das obras e ainda no seu estudo objectivo, trabalho de peritos esclarecidos, que se distingue a era que começa [...], trouxe outras modalidades de trabalho e preparou o terreno para a actual transformação, ampliação e renovação desses estabelecimentos [os museus], dentro das bases de uma ciência nova, cheia de possibilidades e promessas — a museologia.» (Couto, 1965, p. 65). Terão sido estes, afinal, os fundamentos basilares da «revolução de José de Figueiredo» (expressão de Santos, 1938, p. 18, retomada por Baião, 2012a). Tratou-se de realizar e aplicar os novos conhecimentos apurados pela investigação histórico-científica, traduzindo-se num positivismo comparativo e em simultâneo esteticamente contemplativo, apaixonado e heroico, para a salvaguarda, com todo o pragmatismo, das coisas belas do passado em prol da memória e do futuro da Nação, de que foi paradigma a definição de uma escola portuguesa de pintura e, no MNAA, toda a ação subsequente à incorporação dos Painéis de São Vicente de Nuno Gonçalves. Do programa museológico revitalizado e moderno, aplicado segundo criteriosos princípios estéticos, constou de imediato a reforma dos espaços expositivos, renomeados desde então por ordem numérica, abertos ao público em ritmo progressivo a partir da sala de Nuno Gonçalves e da sala da escola portuguesa de pintura do século XVI, inauguradas a 24 de março de 1912. Atento às práticas museográficas europeias, Figueiredo não deixou de dar importância às coleções de artes decorativas e ornamentais, essenciais para valorizar a pintura e a escultura expostas, dispostas em ambiente próprio e em convivência com obras do mesmo período, todas pertencentes em exclusivo aos domínios da arte antiga, em montagens rigorosas que criassem espaço entre as peças. As tapeçarias, os tapetes, as cadeiras e as arcas, para além do seu valor artístico, não só decoravam mas também resguardavam os quadros da proximidade dos visitantes (Bastos, Sousa, 2008) (fig. 37). Construiu-se um museu de interiores ordenados, em que participaram os arquitetos Adães Bermudes e José Luís Monteiro, com materiais e equipamentos financiados, muitos deles, pela generosidade cívica dos Amigos

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

do MNAA, agremiação fundada em junho de 1912 (Bastos, Carvalho, 2012), que também contribuirá desde então para o enriquecimento das coleções (cats. 46, 47, 49, 50, 51). A procura de espaço para expor, conservar e crescer condignamente, entre discussões sobre a possibilidade de transferência do Museu para outro território da cidade e para edifício construído de raiz, foi, por seu turno, necessidade e diligência constante. Em 1915, um primeiro projeto de arquitetura para o prolongamento do Palácio Alvor-Pombal com um edifício anexo construído ao lado poente foi entregue a Adães Bermudes, mas este não passou da abertura das fundações. Novo projeto do mesmo arquiteto, já em 1918, avançou com uma proposta de demolição da igreja de Santo Alberto, chegando à construção das caves, antes da interrupção definitiva da obra, em 1920, posteriormente entregue a José Luís Monteiro, que com o acordo de José de Figueiredo optaria por conservar a Capela das Albertas. Sem nenhum dos projetos concretizados até ao fim, o MNAA permaneceu confinado ao Palácio Alvor-Pombal, perseverando no investimento na organização das coleções e sua mostra pública, destacando-se nas décadas de 1920--1930, após a abertura das salas dedicadas à pintura dos mestres estrangeiros (1915-1919), a inauguração da Sala Maria Emília com objetos cerâmicos doados por Luís Fernandes (1923) (cats. 43, 44, 45 e fig. 38) e os arranjos da sala de ourivesaria francesa que recebeu as primeiras peças da Baixela Real executadas por François-Thomas Germain (1926, 1930, 1932) (cat. 75). Cumpria-se, assim, o desiderato do Regulamento do MNAA de 1916, da autoria de Figueiredo, que, de acordo com o artigo 27.º, permitia a divisão das coleções em secções de «pintura, escultura, mobiliário, ourivesaria, cerâmica, gabinete de estampas (compreendendo desenhos, gravuras, livros com valor artístico ou subsidiário para o estudo da arte, fotografias e outros elementos gráficos), indumentária, etc.» (*apud* Martins, 2014, p. 177), via para a afirmação da personalidade de um museu generalista que (re)apresenta todas as artes nacionais. A par, no programa museológico não pode deixar de referir-se a importância que ganha a Biblioteca enquanto instrumento fundamental na existência do Museu para o estudo das coleções e que, no futuro, virá a constituir-se como sólido apoio na formação profissional e técnica dos conservadores que irá decorrer no MNAA a partir da criação do «estágio para conservadores tirocinantes de museus», em 1932, que alargou as suas funções para ser o museu normativo destacado entre as demais instituições do património (reconhecidas com a classificação de «Museu Normal», na Lei de 1965).

Fig. 37. MNAA, Sala VII, Pintura Portuguesa do Século XVI, 1937

Fig. 38. MNAA, Sala Maria Emília

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 39. MNAA, vista aérea

O MNAA carecia naturalmente de espaço, mas tal aspiração concretizou-se apenas no final da direção de José de Figueiredo (m. dezembro de 1937). Venceu a opção de mantê-lo no mesmo local da cidade e a sua ampliação com um monumental anexo implantado nos terrenos do antigo Convento de Santo Alberto, que «envolveu» a antiga igreja no novo edifício, com projeto de Guilherme Rebelo de Andrade (1932-1940). A inauguração ocorre em 1940, com as exposições dos *Primitivos Portugueses* e *Moldagens de Escultura Medieval*, integradas no ciclo celebrativo dos Centenários, já sob a direção de João Couto (1892-1968), a quem coube cumprir o programa concebido pelo antecessor, apesar do seu desacordo conceptual em muitas linhas (fig. 39).

1940-1962

O Museu das Janelas Verdes (com esta designação entre 1935 e 1943) distribui-se a partir de então pelos dois corpos do Palácio — depois ampliado a nascente (1942-1945) — e do anexo, onde as exposições permanentes tenderão a diferenciar-se topograficamente, organizando-se no espaço palaciano a mostra das artes europeias (fig. 40) e no edifício novo [com os seus andares de amplas galerias (cat. 72)], as artes portuguesas (cat. 73 e fig. 41), ordenados segundo cronologias artísticas (fig. 42). A Capela das Albertas foi integrada no percurso museológico, abrindo ao público em 1942 (cats. 17, 18, 19), com a área anexa identificada como «antecapela», reorganizada como espaço destinado a mostrar obras com funções litúrgicas. Divergentes desta lógica, em duas salas inauguradas em 2 de fevereiro de 1953, foram expostas as obras de arte doadas ao MNAA por Calouste Gulbenkian, entre 1949 e 1952, que transcendiam cronológica e geograficamente os horizontes já consagrados (cats. 1, 41, 42, 62). O Jardim do Palácio foi requalificado também em 1953, para prolongar as áreas expositivas e permitir a mostra de estatuária em pedra que colocou em comunhão mais direta o Museu e a paisagem, de acordo com princípios modernos (Carvalho, 2017, p. 314). Em 1954, inauguraram-se duas pequenas salas dedicadas à obra referencial de Machado de Castro e seus discípulos (cat. 73). Investiu-se progressivamente, por outro lado, na incorporação e na exposição de objetos que

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

testemunhavam as relações de Portugal com o Mundo (cat. 76), marca de identidade nacional que desde então distinguirá o MNAA de todos os seus congéneres europeus.

Durante os quase 25 anos da direção de João Couto, entre 1938 e 1962, construiu-se o grande complexo museal MNAA, concebido como «Museu Plástico e Didático». Não se tratava já do museu académico oitocentista mas de uma casa com um objetivo social que respondia ao interesse coletivo da sua época, aberta a todos os auditórios, ao grande público anónimo, críticos de arte, museólogos, estudantes das escolas de todos os ramos do saber e aos praticantes de todas as artes. Para isso foi necessário que o Museu tivesse enriquecido o património artístico — contabilizado num aumento de 14 300 novos objetos (Mendonça, 1971, p. 113) — que possuía e mostrava (cats. 71, 74, 75, 76), e que dispusesse de serviços técnicos adequados e cientificamente habilitados para estudo das obras de arte (histórico e laboratorial): biblioteca, sala de conferências, salas de exposições temporárias, Gabinete de Estampas, laboratórios, espaços onde era possível fazer «visitas explicadas». Todo o programa foi executado, incluindo ainda os serviços de extensão escolar mais tarde corporizados no Serviço Educativo. Promoveu-se a publicação da 2.ª série do *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Produziram-se contínuas exposições temporárias, «sem dúvida, uma das mais úteis, embora mais trabalhosas, actividades do Museu» (Couto, 1956, p. 61). Procedeu-se à organização de um arquivo museológico e criou-se o Centro de Estudos de Arte e Museologia dependente do Instituto de Alta Cultura (1943), mas localizado no Museu. Realizaram-se conferências, concertos ou sessões de cinema. Editaram-se roteiros (cinco edições durante a direção de João Couto) e catálogos. Fomentou-se o estudo laboratorial das obras de arte, cujo corolário será a criação do Instituto José de Figueiredo. Autonomizou-se a Secção de Azulejo, transferida para o Mosteiro da Madre de Deus, embrião do futuro Museu Nacional do Azulejo. Na década final

Fig. 40. MNAA, Sala de Ourivesaria Francesa, 1953

Fig. 41. MNAA, Pintura Portuguesa do Século XVI, 1953

Fig. 42. MNAA, organigrama espacial da distribuição das secções e dos serviços, após 1948

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

da sua responsabilidade superior, segundo as palavras do próprio diretor, em 1960, o Museu obedecia já ao *slogan* — «Todo o Museu é uma escola; nenhuma escola pode passar sem o Museu» (Couto, 1960, ed. 1962, p. 5).

1962-1975

A ação de Abel de Moura (1911-2003), pintor e conservador-restaurador, na direção do MNAA, espelha o magistério de João Couto, a quem sucede, interinamente (1962--1967), cabendo-lhe a responsabilidade da renovação do sistema de cobertura dos edifícios e o consequente trabalho de iluminação dos espaços expositivos.

Maria José de Mendonça (1905-1984), conservadora nomeada do MNAA desde 1944 e colaboradora de João Couto em todos os projetos, veio a ocupar o cargo de diretora entre 1967 e 1975. Entre a sua atividade plural na museologia portuguesa, que lhe deve a instituição da primeira associação profissional da área (APOM), no MNAA consolidou a trilogia «investigação, conservação, preservação», criando um corpo técnico especializado, composto por conservadores, educadores, historiadores e técnicos intermédios, a maioria deles formados no Curso de Conservador de Museu ministrado no Museu Normal, que substituiu os estágios anteriores, em 1965. No início da década de 1970, o processo veio a ter como corolário a fixação e a estabilidade do sistema na organização dos serviços internos em secções que correspondiam às diferentes coleções; isto é, um conjunto de objetos da mesma categoria artística ficou sob a responsabilidade científica de um conservador. Foi nesta conjuntura que o quadro de profissionais integrou uma nova geração que distinguiu a história recente do Museu e que será, grosso modo, a responsável pelas renovações expositivas das décadas de 1980 e 1990. Com todas as suas diferenças, é fundamental reconhecer neste grupo de museólogos a importância do conceito de «interpretação» e a majoração do conceito de objeto museológico, conservado, mostrado e estudado, em si e com os seus nexos, a partir dos quais se pode começar a traçar a existência de uma cultura visual/museológica própria do MNAA da segunda metade do século XX.

A reorganização do MNAA de Mendonça teve subjacente um programa contemporizador com as propostas da nova museologia europeia. Estava em jogo a preservação/conservação dos objetos e arrumação de cada uma das coleções, função maior do Museu, que implicava os espaços públicos, de exposição, e o espaço de reserva, devendo este último ser simultaneamente concebido como área de estudo e de conservação (fig. 43). O paradigma previa diferentes níveis, equivalentes a diversas possibilidades de acesso funcional: as galerias abertas ao público; depois, as galerias de estudo; e, por último, os núcleos de reserva, instalados na zona destinada a depósito de obras de arte. Este modelo foi aplicado autonomamente a todas as coleções, mas veio a ter especial relevância na reordenação museográfica a que obrigou a entrada em depósito no MNAA das 1500 peças que constituíam a Coleção de Escultura do Comandante Ernesto Vilhena doada pelos seus herdeiros ao Estado, em 1969 (Carvalho, 2014 e 2017) (cats. 33, 34, 35, 36 e 85, 86, 87 e fig. 44). A Sala Museológica Gulbenkian, concebida por Mendonça e desenhada por Cruz de Carvalho, inaugurada em 1970, ao diferenciar os núcleos constituintes das peças doadas numa sala destinada apenas à escultura (cat. 62) foi também um marco (fig. 45). Na sua plasticidade, com fortes ecos do italiano Francesco Albini, as obras de arte eram exaltadas como *unicum* através dos suportes e da iluminação particular, com uma cenografia que distinguiu a imagem do MNAA até às grandes transformações da década de 1980. Com a instalação da Sala Patiño (cat. 53), em 1973-1974, abriu-se um *period room* do século XVIII, que determina até hoje a organização expositiva das artes ornamentais europeias no edifício do Palácio.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

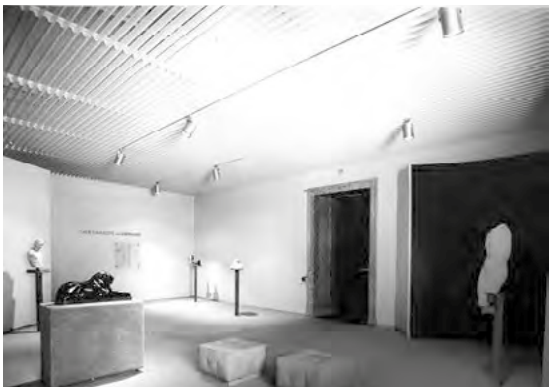


Fig. 43. MNAA, Reservas

Fig. 44. MNAA, Reservas, estruturas para as esculturas provenientes da Doação Vilhena, 1969

Fig. 45. MNAA, Sala Calouste Gulbenkian, 1970

Fig. 46. *XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa*. Núcleo Arte Antiga, Lisboa, 1983

Fig. 47. MNAA, escadaria de ligação do átrio, piso intermédio e piso 3 do edifício anexo, posterior a 1983

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 48. MNAA, Exposição Permanente de Cerâmica, piso intermédio, 1985

Fig. 49. MNAA, Exposição Permanente de Ourivesaria, piso intermédio, 1985

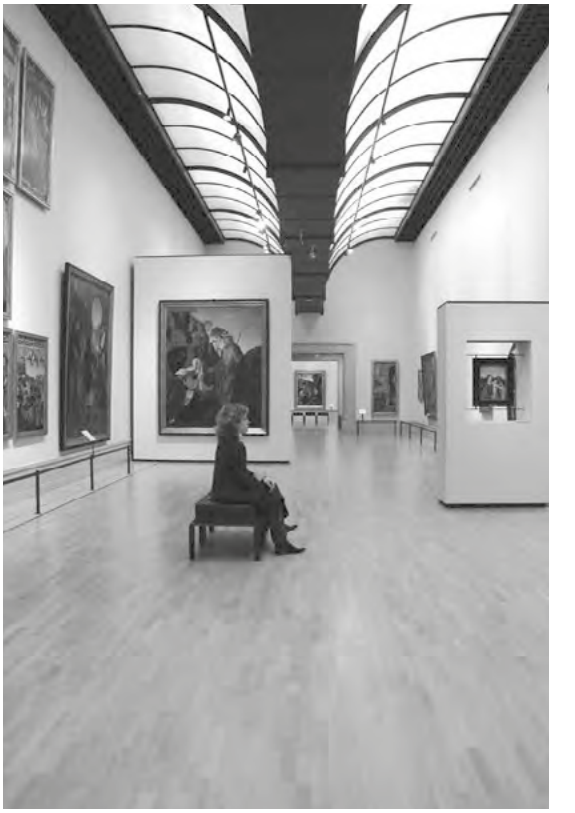


Fig. 50. MNAA, Exposição Permanente de Pintura Portuguesa, Piso 3, 1990

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

1975-1999

O «museu democrático» do fim do século XX, que a espessura do tempo começa a permitir caracterizar, acabou por estar dependente dos grandes acontecimentos culturais que do seu espaço — e da reconhecida importância como instituição cultural — se serviram, circunstâncias exógenas que acabaram por obrigar à sua transformação contínua.

As questões do espaço, já diacrónicas nesta história mas ainda mais ampliadas pela necessidade de exposições de coleção mais identitárias, menos fragmentadas e episódicas, tal como pela preparação para receber um dos núcleos da *XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa*, realizada em Portugal, em 1983, motivaram a primeira grande alteração estrutural do edifício anexo de Rebelo de Andrade, durante a direção de Maria Alice Beaumont (1975-1990) (fig. 46). Entre 1979 e 1983, primeiro com planificação da DGEMN e, numa segunda fase, com projeto do arquiteto João de Almeida, o gigantesco vão dos anos 40 foi aproveitado para a construção de um piso intermédio, com distribuição através de uma escultórica escadaria (fig. 47). Após o encerramento da exposição internacional, que ocupou todos os novos espaços também com desenho de João de Almeida e museografia de Maria Alice Beaumont, o anexo do MNAA passou a contar com área expositiva distribuída por três pisos onde foi possível formar narrativas singulares — ditas «permanentes» ou «de base» — para as coleções de mobiliário (cat. 81) e têxteis (rotativas, por questões técnicas de conservação), cerâmica (cats. 82, 83 e fig. 48), vidros, ourivesaria (cat. 84 e fig. 49), objetos africanos e asiáticos da Rota dos Portugueses (cats. 77, 78, 79 e 80) e escultura e pintura. Entre 1988 e 1990, as salas destinadas à exposição de pintura portuguesa foram ainda objeto de remodelação ao nível dos tetos e das coberturas, com projeto de Rogério Ribeiro, Jorge Kol Carvalho e Jorge Alves, cujo desenho se mantém até hoje (fig. 50). A Sala Namban foi renovada logo em 1990 com desenho de Cruz de Carvalho (fig. 51).

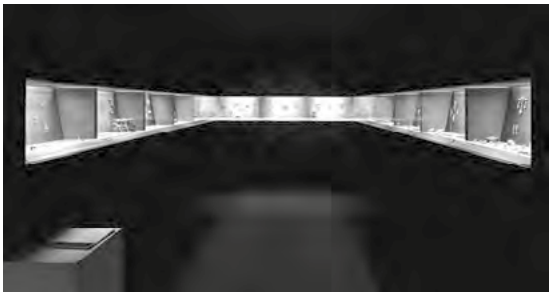


Fig. 51. MNAA, Sala Namban, piso intermédio, 1990

Fig. 52. MNAA, Exposição Permanente de Joalharia, piso intermédio, 1994

Fig. 53. MNAA, Exposição Permanente de Escultura Portuguesa, Piso 3, 1994

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fig. 54. MNAA, Exposição Permanente de Pintura e Escultura Portuguesas, Piso 3, Sala 1, 2016

A criação do Instituto Português de Museus (1991) e a consequente política de requalificação dos museus nacionais sob sua tutela, coincidindo com a apresentação no ano seguinte, em Lisboa, da exposição *No Tempo das Feitorias*, que retomou o certame da Europalia 91, em Bruxelas, motivaram logo em seguida nova grande transformação estrutural, durante o exercício diretivo de Ana Maria Brandão (1991-1995). Interveio-se ao nível das instalações especiais de climatização e de segurança; depois, na renovação espacial da área das exposições temporárias, do Gabinete de Estampas e dos serviços técnicos e administrativos, e procedeu-se ainda à alteração arquitetónica do piso 3, destinado a receber a grande exposição. O projeto foi da Arqui III — João de Almeida. Com a imediata produção da Lisboa 94', o MNAA continuou em obras, entre exposições esporádicas de fragmentos das suas coleções, reabrindo na sua totalidade apenas nesse ano. Na pinacoteca, no Palácio, a pintura portuguesa integrou a narrativa da pintura europeia, entrecortadas por «núcleos cronológicos» que incluíam peças de outras disciplinas artísticas e ornamentais, ordenadas pelo ritmo do tempo; no piso intermédio do anexo, os novos sistemas de segurança permitiram realizar a primeira exposição permanente de joalharia (cat. 88 e fig. 52), enquanto no piso 3, no «claustro» e galerias adjacentes, se «realizou» a primeira exposição

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

permanente narrativa da história da escultura portuguesa, encenada pelo conservador em parceria com o arquiteto, num discurso tornado possível pela incorporação do núcleo de imaginária proveniente da Coleção do Comandante Ernesto Vilhena (cats. 33, 34, 35, 36, 85, 86, 87 e fig. 53). Viria a encerrar em 2008, por ocasião da utilização da totalidade do espaço do piso 3 para a realização da mostra *Encompassing the Globe*, durante a direção de Paulo Henriques (2005-2008).

A fechar os anos 90, devemos lembrar a «representação» do MNAA como personagem e identidade reconhecida entre os seus pares mundiais, em Bona, na Alemanha, na Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, sob a direção de José Luís Porfírio (1995-2003).

O museu do segundo milénio

Do museu construído nos últimos 10 anos, mostrado nas características da sua personalidade nas salas antecedentes, um último conjunto de peças deixa aqui a memória: as esculturas e as pinturas do piso 3 inaugurado em 2016, que trazem a obra de Joaquim José de Barros Laborão e de Domingos Sequeira em discurso paralelo do início da modernidade artística (cats. 89, 90), as três mágicas esculturas dos reis que simbolicamente convidam para as novas salas dedicadas ao Presépio Português, abertas ao público em 2015 e em 2018 (cats. 91, 92, 93), e o magnífico fragmento têxtil persa (cat. 94) que celebra a exposição da Galeria dos Têxteis, de 2018, destinados a espaços com desenho da arquiteta Manuela Fernandes. Do museu outro, destinado à esfera da criação artística, e da nossa imagem, fica o alinhamento fílmico registado na peça 97, desta exposição (fig. 54).

O MNAA no (do) futuro ainda não tem datas... O seu passado é rico, complexo, nele se forjou a sua identidade e absoluta relevância nacional mas, também, a recorrente constatação, desde o ano fundador, de uma luta constante e inventiva contra a falta de espaço. A exiguidade de áreas dos seus edifícios atuais, em termos de gestão do acervo permanente e de programação cultural sustentada, é um travão real ao desenvolvimento, a prazo, da missão do Museu. Por isso se traçaram as indispensáveis estratégias para a ampliação do MNAA, um enunciado de antevisão da ocupação de novos espaços em direção à Avenida de 24 de Julho, aqui dado a ver com a assinatura do arquiteto Vasco Melo (cat. 96). Esperemos que as datas para a concretização desta ambição se não remetam para as calendas gregas.

JASC/MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

69.

Cristo
Francesco Terilli
(ativo 1575-1635),
assinado
Inscrição: *FRANCISCVS TERILLVS FACIEBAT cbbxcvi*
Veneza, 1596, datado
Marfim
43,5 × 14 × 12 cm
Proveniência: Legado da condessa d'Edla, 1929
MNAA, inv. 610 Esc

A *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola* de 1882, que antecedeu a fundação do Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia, e a sua instalação no Palácio Alvor às Janelas Verdes, em 1884, constituíram os factos culturais mais significativos na pré-história do Museu Nacional de Arte Antiga. Este apolíneo Cristo Redentor esculpido pelo veneziano Francisco Terilli foi ali apresentado ao público português, destacando-se na Sala F entre os objetos da coleção de D. Fernando II - condessa d'Edla (n.º 100). Veio, posteriormente, a integrar as coleções nacionais do MNAA por legado testamentário da condessa, em 1929, onde figura como o expoente maior da clássica plástica miguelangelesca do século XVI, destacando-se ainda como a mais antiga obra conhecida do escultor Terilli em todo o património universal.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

70.

Pieter de Hooch
(1629-em ou depois
de 1684)
Conversação
c. 1663-1665
Óleo sobre tela
64 × 74,5 cm
Proveniência: Palácio
Nacional da Ajuda,
Lisboa, 1920
MNAA, inv. 1620 Pint

A «refundação» do Museu Nacional por José de Figueiredo, nos anos imediatos a 1910, teve como esteio fundamental a criação de uma pinacoteca organizada em moldes internacionais. Embora estruturada a partir de uma nova visão da escola portuguesa, iniciada na recente incorporação dos Painéis de Nuno Gonçalves, o caráter mais cosmopolita das salas de exposição do MNAA revelava-se no enriquecimento das secções de pintura europeia e no bom critério da sua distribuição no percurso da pinacoteca. A queda da monarquia e a consequente incorporação de muitas obras provenientes dos Paços Reais veio favorecer essa estratégia com muitos quadros de mestres estrangeiros. Numa coleção até aí pouco relevante em termos de pintura holandesa de grande qualidade, esta tela de Pieter de Hooch constitui um dos exemplos mais significativos da estratégia e da mudança empreendidas, contando, a partir de 1920, com uma obra fundamental da carreira do pintor de Delft em Amesterdão e da arte holandesa do século de Vermeer. É, nas últimas décadas, uma das peças do MNAA mais requisitadas para exposições no estrangeiro.

JASC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

71.

Santa Ana e a Virgem
Inglaterra, oficinas de Nottingham
Século XV
Alabastro policromado
91 × 35 × 14 cm
Proveniência: compra, Arnaldo Neves, 1941
MNAA, inv. 654 Esc

A imagem de alabastro medieval inglês foi comprada para as coleções do Museu Nacional de Arte Antiga em 1941, por 25 000$, ao herdeiro do colecionador Serafim das Neves, de Viana do Castelo, após pedido de arrolamento suscitado pela atenção manifestada por compradores estrangeiros que poderia vir a comprometer a sua conservação em território português. A aquisição materializou o interesse de João Couto (diretor, 1938-1962) pelos «alabastros medievais ingleses», que completará a reunião no MNAA de um dos mais importantes conjuntos destas obras conservado na Europa continental, alargando assim o acervo da coleção de escultura, que, reconhecia, à data ainda não ocupava no Museu uma posição similar à da pintura. No âmbito das funções do museu normal e escola de profissionais museólogos, a obra integrou-se na investigação pioneira sobre o núcleo de alabastros ingleses promovida pelos conservadores «tirocinantes» Salvador Barata Feyo e Fernando Russell Cortez.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

72.

Francisco Henriques
(ativo em Portugal
c. 1500-†1518)
**Última Ceia (Retábulo
de São Francisco de Évora)**
1508-1511
Óleo sobre madeira
de carvalho
121,5 × 89,5 cm
Proveniência: Igreja
de São Francisco de Évora
(retábulo do altar-mor)
MNAA, inv. 94 Pint

A construção do edifício designado por «Anexo» (projeto dos Rebello de Andrade), inaugurado em 1940 com a grandiosa exposição dos «Primitivos Portugueses», constituiu uma ampliação decisiva das áreas de exposição do Museu e o seu último piso, com salas amplas de elevado pé-direito e luz natural zenital, o lugar perfeito e programaticamente calculado para nelas se distribuir a esplendorosa pintura retabular portuguesa dos séculos XV e XVI. E, quando fosse caso, poder expô-la em altura, como aí se viria a fazer e ainda hoje se faz, sugerindo o tipo das configurações retabulares originais e o modo como estas pinturas se observavam nos altares ou capelas de onde provinham. Esta *Última Ceia* é um fragmento da maior «máquina» retabular da coleção do Museu, o antigo retábulo da capela-mor da Igreja de São Francisco de Évora, obra dirigida por um pintor flamengo que aportou a Portugal no reinado de D. Manuel, e de que o MNAA expõe, em três fiadas horizontais, 11 dos 16 painéis originais (cf. sala 11). Esta tábua é uma das composições do registo inferior (predela), concebida para ser observada quase ao nível do nosso olhar. A conceção do espaço atende a essa circunstância, enquanto as pinturas colocadas a maior altura revelam uma «deformação» da perspetiva atendente a essa condição de afastamento do observador.

JASC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

73.

O Triunfo, a partir do grupo escultórico lateral da estátua equestre de D. José I
A partir de Joaquim Machado de Castro (1731-1822)
Lisboa, século XIX
Gesso
72,5 × 76 × 44 cm
Proveniência: Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, procedente do espólio da Casa do Risco
MNAA, inv. 784 Esc

Personagem maior da escultura e arte portuguesas, Joaquim Machado de Castro deu o nome a duas salas de exposição inauguradas no MNAA, em 1954, onde se reuniram obras do artista em madeira e barro, desenhos e as réplicas académicas em gesso dos grupos escultóricos da estátua equestre do rei D. José I.
A consagração expositiva da importância da obra do artista, dos seus colaboradores e discípulos no panorama das artes nacionais, individualizada neste conjunto de peças, abriu lugar para a presença obrigatória da escultura nas narrativas sobre a arte portuguesa que determinaram a organização museológica do edifício anexo de Rebelo de Andrade.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

74.

Prato
Portugal, 1650-1700
Faiança
Ø 37 cm
Proveniência: Academia Real de Belas-Artes de Lisboa
MNAA, inv. 81 Cer

Elementos decorativos de influência oriental contribuíram para a novidade estética das produções de faiança azul e branca portuguesas, assumindo uma visão pictórica exótica, «popular» e ingénua resultantes da transfiguração de imagens de proveniência distante, trazidas para Portugal por via de cópia.

A decoração em faiança conduziu à adoção de uma nova perspetiva da imagem, com mecanismos visuais próprios e inovadores, diferentes das representações em perspetiva cónica renascentista contrariando os elementos estruturantes da ortogonalidade da imagem, dadas pelas linhas de «terra» e do «horizonte». A imagem na decoração cerâmica, principalmente nas produções portuguesas de faiança com inspiração oriental, transmite outra visão do mundo e representa a abertura aos primeiros registos pictóricos ocidentais de inspiração na pintura chinesa.

RAAT

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

75.

Especieiro
François-Thomas Germain
(mestre ourives 1748-1791)
Paris, 1760
Prata e prata dourada
24,6 × 30,6 × 18,5 cm
Proveniência: Palácio
das Necessidades, 1987
MNAA, inv. 1842 Our

A incorporação da parte mais representativa do serviço de mesa real português, encomendado, em 1755, pelo rei D. José I ao afamado ourives francês, François-Thomas Germain, foi, sem dúvida, um marco na história do MNAA.

Desde os alvores da República, a progressiva entrada da baixela real neste Museu, proveniente da casa forte do Palácio das Necessidades, consumou um desejo do diretor de então, José de Figueiredo, permitindo mostrar, de uma forma simultaneamente lúdica e científica, peças que, pelo seu valor histórico e estético, ultrapassam largamente a sua dimensão funcional e o seu estrito lugar na mesa, mesmo que de uma mesa de reis.

Desde 1955, a parte mais significativa da *Baixela Germain* tem, definitivamente, neste Museu, a sua mostra privilegiada nas salas de exposição permanente do Palácio Alvor.

A forma de expor de cada uma das peças, como verdadeiras obras de arte que o são, permite aos visitantes descobri-las num contexto científico e museal, permitindo uma análise individual minuciosa, tornando-as num verdadeiro chamariz deste património único no mundo.

LP

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

76.

Pano de armar
(fragmento)
Índia, Bengala
1650-1675
Bordado a fio de seda
a ponto de cadeia
sobre algodão
184 × 135 cm
Proveniência: compra,
Casa Calendas, 1961
MNAA, inv. 3750 Tec

Foi durante as décadas de 1940-1960 que as coleções orientais do MNAA se estruturaram e conquistaram o seu espaço no Museu. A conclusão das obras de ampliação do MNAA possibilitou a exposição de objetos que refletiam as relações de Portugal com o mundo, um «encontro de culturas» que João Couto, diretor do MNAA de 1938 a 1962, entendia como fulcral no percurso narrativo e que simultaneamente se pretendia educativo.

Neste desígnio estratégico de Couto teve um papel crucial Maria José de Mendonça, conservadora da coleção de têxteis, que se dedicou desde o início da década de 1940 ao estudo das coleções orientais. Na década seguinte, fomentou a aquisição de peças-chave que suportavam este discurso expositivo, como os biombos Namban, as trompas africanas ou as colchas indianas, uma verdadeira antologia da identidade patrimonial portuguesa.

A aquisição deste fragmento de pano de armar resulta da investigação que Maria José de Mendonça desenvolveu e que aprofundava a relação entre as matrizes indianas, a incorporação de elementos ocidentais e a sua influência nas produções nacionais subsequentes.

AK

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

77.

Saleiro
África, Benim
1500-1525
Marfim
19,2 cm; Ø 9,8 cm
Proveniência: compra, Casa Calendas, 1951
MNAA, inv. 750 Esc

Decorrente da criação de um andar intermédio, no edifício anexo do MNAA, necessário para, em 1983, acolher um dos núcleos da *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*, foi possível, após a exposição, no espaço ampliado, passar a expor de forma cronológica uma seleção de objetos ilustrativos da expansão portuguesa, que contemplasse um arco geográfico cuja amplitude se iniciava em África e terminava no Japão.

O primeiro núcleo de peças relativo à costa ocidental africana compreende um conjunto de valiosos e raros marfins, que, com a designação controversa de arte «afro-portuguesa», constitui um dos primeiros testemunhos artísticos resultantes da presença portuguesa então estabelecida nessas regiões.

Assim, artífices locais, como os Bulom da Serra Leoa, os Ioruba e os Beni do Benim, ou os do Congo, produziram, para uma clientela europeia ávida em possuir objetos raros e exóticos, colheres, garfos, taças, trompas de caça ou *olifantes*, píxides e saleiros.

Esta produção, assente num universo artístico africano de substrato cultural islamizado[1], integrando códigos artísticos europeus, pode considerar-se pioneira em termos de arte global.

MCBS

1 «... por fim [passado o Cabo Não] vieram a achar algumas partes serem habitadas por árabes que vivem naqueles desertos» (*Viagens*, 1988, p. 86), *apud* Conceição Borges de Sousa, 2017, pp. 92-99.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

78-79.

78.
Cofre
Ceilão (atual Sri Lanka), c. 1600
Madeira de sândalo, tartaruga e marfim, ferragens de prata gravadas e escurecidas
16,3 × 23 × 12 cm
Proveniência: compra, Casa Calendas (coleção Louis Fidel Debruge-Dumenil), 1959
MNAA, inv. 72 Cx

79.
Escritório
Ceilão (atual Sri Lanka), c. 1550-1580
Madeira de teca, folha de ouro, marfim, ébano, ferragens de cobre dourado e metal
20,8 × 23 × 19,5 cm
Proveniência: compra, Casa Calendas, 1952
MNAA, inv. 66 Cx

A coleção de arte luso-oriental inclui peças de proveniências muito diversas, algumas de grandes colecionadores, como Louis Fidel Debruge-Dumenil (1788-1838) ou Jacques Kugel (1912-1985), tendo sido formada, sobretudo, na década de 50 do século XX na sequência de estudos e exposições que aprofundaram este tema. Será, no entanto, necessário aguardar a década de 80 para, terminada a construção do piso intermédio, ser possível expor no novo espaço uma seleção de testemunhos artísticos da expansão portuguesa a oriente, atendendo à sua variedade geográfica e amplo arco cronológico. Estas duas peças documentam formal, técnica e decorativamente linguagens artísticas híbridas, bem como testemunham uma florescente e lucrativa produção para exportação de obras de artistas cingaleses, cuja mestria, nos trabalhos em marfim, era valorizada em relação aos dos artistas indianos (Linschoten, 1997, pp. 104-105).

No campo formal, tanto o escritório como o cofre de tampa abaulada foram divulgados pelos portugueses que se estabelecem no Ceilão desde 1506. Nestas peças, representam-se, numa disposição aleatória, cenas do âmbito cingalês (figuras mitológicas, de corte, e animais fantásticos) e temas que retratam aspetos quotidianos da presença portuguesa. O escritório inclui-se no escasso núcleo de peças luso-orientais que retratam figuras de portugueses.

MCBS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

80.

Caixa para alimentos
(*jubaco*)
Japão, c. 1600-1615
Madeira lacada a negro e vermelho, pó de ouro, lâminas de ouro e prata
27 × 24 × 22 cm
Proveniência: compra, coleção Costa Carneiro, 1954
MNAA, inv. 68 Cx

«As nossas mesas são altas [...]; as dos Japões taboleiros uruxados, quadrados, rasos, sem guardanapo, nem toalha [...]. A nossa baxela é de prata ou estanho; a dos Japões, feita de pau uruxado, vermelha ou preta.» (Fróis, 1993, p. 104)

Pode considerar-se o ano de 1983 como um dos grandes marcos na vida do MNAA, pois, após as obras de ampliação que resultaram num novo piso no edifício anexo, foi possível criar espaços expositivos cuja lacuna há muito se fazia sentir. Em 1986, inaugurou-se, numa das alas, a exposição relativa à expansão portuguesa. A magnífica caixa para conter alimentos (*jubaco*), exposta na última sala, dita Namban, é um claro testemunho artístico da presença portuguesa no Japão.

Nesta peça, sobre a laca negra brilhante, destacam-se, numa composição cheia de dinamismo, vários grupos de figuras de portugueses. O realismo da composição revela não só uma observação atenta do traje luso como demonstra claro conhecimento do quotidiano dos Portugueses.

É sintomático, por si só, o facto de estes elementos «exóticos» decorarem uma peça de luxo para uso nipónico, sugerindo outras leituras muito para além dessa evidência.

MCBS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

81.

Mesa-escritório de estrado
Açores, c. 1550
Madeira de cedro ou zimbro, cera escurecida com noz de galha e ferro
44,5 × 75,5 × 28 cm (fechada); 68,5 cm (aberta)
Proveniência: Convento de São Bento, Viana do Castelo, 1891
MNAA, inv. 297 Mov

A primeira exposição permanente de mobiliário português, como coleção coerente e com espaço próprio no Museu, teve lugar em 1985, na sequência das grandes obras de ampliação realizadas no MNAA para acolher, em 1983, um dos cinco núcleos da *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura: Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. Para esse reconhecimento foi determinante, no âmbito da reunião anual do Comité de Artes Decorativas do ICOM, a realização, em 1979, da exposição temporária *Artes Decorativas no Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV-XVIII* e o estudo sobre mobiliário no respetivo catálogo. Os móveis da coleção encontravam-se, até aí, distribuídos nos vários espaços do Museu e dispostos de forma heterogénea.

Era habitual, sobretudo no universo feminino, o sentar-se no chão, tradição ibérica de origem mourisca reportada por muitos viajantes estrangeiros. Esta mesa-escritório, que se insere numa produção açoriana de peças de grande qualidade, apresenta as dimensões adequadas para quem se senta no estrado para uma partida de xadrez. Pela sua representatividade integrou em 1882 neste Museu a exposição *Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola* (sala J, cat. 130, p. 187).

MCBS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

82.

Prato
Holanda
1675-1700
Faiança
64 cm; Ø 49,5 cm
Proveniência: compra, Alfredo Damos, 1934
MNAA, inv. 5811 Cer

A exportação regular de cerâmica chinesa para a Holanda, constituída principalmente pela chamada *kraak porcelain*, atingiu o seu auge c. 1640. Depois desta data, a produção tornou-se escassa e as importações declinaram de forma constante, verificando-se uma genuína carência por volta de 1650, suprida pelo fabrico local. O principal período de produção cerâmica na Holanda decorreu, assim, entre 1640 e 1740.

A faiança pintada de azul, produzida principalmente na cidade de Delft, com decorações que imitavam as *kraak*, foi um substituto bem-vindo. A cena central deste prato de grandes dimensões com a representação de um jardim é bastante comum e parece ter origem literária, neste caso, talvez, uma cena teatral, originalmente em porcelana ou mesmo concebida a partir de uma xilogravura chinesa. Uma orla de flores enquadra a cena principal, e, na aba, personagens reclinados em espaços exteriores replicam o motivo central.

RAAT

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

83.

Prato
Dinastia Qing, reinado Qianlong (1735-1795)
Porcelana
51 cm; Ø 27,9 cm
Proveniência:
Legado Barros e Sá, 1981
MNAA, inv. 7080 Cer

Este prato de porcelana da Dinastia Qing, reinado Qianlong (1735-1795), em tons de azul de cobalto, é raro, com decoração radial e o símbolo «Shou», ou «longa vida».

Em 1744, o imperador Qianlong transformou o Palácio da Harmonia (Palácio Yonghe) num templo budista tibetano, o que uma inscrição assinalava numa estela «Shou», intitulada «Lama Shuo», traduzida em tibetano, mongol, chinês e manchu. A durável associação do governo Manchu-Qing ao budismo tibetano deu credibilidade e patrocínio à arte budista tibetana. Pratos deste género vêm da época Ming e o seu fabrico estendeu-se até 1861, sendo hoje algo raros, uma vez que grande parte desta produção foi destruída durante a Revolução Cultural.

RAAT

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

84.

Relicário
Portugal, século XV
Prata dourada, esmaltes
58,4 x 28,4 x 20,2 cm
Proveniência: Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Misericórdia, Ourém, 1914
MNAA, inv. 481 Our

O longo processo da extinção das ordens religiosas, no século XIX, resultou na reunião de um significativo conjunto de tesouros nacionais que hoje se expõem no Museu Nacional de Arte Antiga. A grande *Exposição de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola*, que decorreu nas salas do Palácio Alvor, em 1882, confirmou depois o crescente, e já então debatido, interesse na formação de uma coleção de ourivesaria portuguesa destinada a ser usufruída pelo público.

Mas foi apenas em 1985, na sequência da profunda remodelação do Museu, ao acolher um dos núcleos da *XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura,* que a coleção de ourivesaria ganhou um lugar de destaque, exposta em quatro salas temáticas. Esta museografia ainda se mantém, preparando-se agora a sua profunda renovação para um futuro próximo.

É aí que se expõe o relicário encomendado pelo conde de Ourém e marquês de Valença (inv. 481 Our). Incorporado após a Implantação da República, que determinou nova desamortização de bens da igreja, o exemplar traduz a excelência da coleção de ourivesaria portuguesa do MNAA.

LP

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

85-87.

85.
São Pedro
Mestre do São Pedro
de Arouca, atrib.
1401-1450
Pedra policromada
54 × 18 × 14 cm
Proveniência: doação,
Coleção Comandante
Ernesto Vilhena
(herdeiros), 1980
MNAA, inv. 969 Esc

86.
São Pedro
Oficina sob influência
do Mestre do São Pedro
de Arouca, atrib.
1401-1450
Pedra com vestígios
e policromia
68 × 27 × 20 cm
Proveniência: doação,
Coleção Comandante
Ernesto Vilhena
(herdeiros), 1980
MNAA, inv. 958 Esc

87.
São Pedro Papa
Oficina ativa
em Coimbra
1401-1450
Pedra com vestígios
de policromia
54 × 18 × 14 cm
Proveniência: doação,
Coleção Comandante
Ernesto Vilhena
(herdeiros), 1980
MNAA, inv. 1060 Esc

A vitalidade e a institucionalização definitiva da Coleção/Secção de Escultura do MNAA deveram-se a Sérgio Guimarães Andrade (1946-1999), que na síntese dos conceitos pessoais do ofício de museólogo, os do entendimento da arte da escultura em Portugal e as grandes transformações da coleção motivadas pela incorporação de 1500 obras provenientes da coleção do comandante Ernesto Vilhena, produziu a primeira exposição permanente de Escultura Portuguesa do MNAA, inaugurada em 1994, com desenho do arquiteto João de Almeida. Mostrando 245 peças, equivalentes a 10 % da coleção, a sua marca foi a de uma «acumulação dinâmica» que valorizava o significado da «imagem

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

esculpida» na história artística e devocional portuguesa. Ao número de peças do colecionador Vilhena equivalia em exposição a fortíssima, constante e múltipla presença da imaginária, panteão tangível no quotidiano. Na síntese museológica, o público percorria e interpretava o duplo sentido das acumulações, as identidades visuais, materiais e históricas da coleção de objetos esculpidos, destacando-se as peças dos séculos XIV, XV e XVI, pela qualidade de alguns exemplares únicos e, em simultâneo, pelas séries reconhecíveis através da presença multiplicada de esculturas-modelo.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

88.

Ornamentos de cabelo, brincos e anéis
Portugal, século XVIII
Prata, prata dourada, vidros e gemas preciosas e semipreciosas
Dimensões variadas
Proveniência: conventos extintos
MNAA, invs. variados

A riqueza e ostentação, espelhadas pela vibrante multiplicidade de cores das gemas preciosas, foram a tónica predominante da joalharia portuguesa durante o século XVIII, enriquecida por uma cada vez mais rica paleta cromática propiciada pela descoberta das minas brasileiras.

A primeira grande exposição sobre o tema — *La Magie des Couleurs* (Gent, 1991) —, organizada no âmbito da celebrada Europália 91 e comissariada por Leonor d'Orey, conservadora deste Museu, terminou com o desconhecimento sistemático sobre esta expressão artística. Foi, de facto, na sequência desta mostra que, aproveitando a campanha de requalificação realizada no MNAA, se apresentou pela primeira vez, em Portugal, uma sala de exposição permanente de joalharia portuguesa. O decorrente estudo sobre as peças então exibidas, *Cinco Séculos de Joalharia*, é, ainda hoje, um marco fundamental para se descobrir o processo de afirmação da joalharia nacional do século XV ao século XIX, tornando-se uma das mais influentes na formação do gosto europeu.

LP

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

89.

Arcanjo São Rafael e Tobias
Joaquim José de Barros Laborão (1760-1820), atrib.
c. 1795
Madeira policromada, dourada e estofada; olhos de vidro
53 × 41,5 × 20,5 cm
Proveniência: Convento de Santo António do Varatojo, 1912
MNAA, inv. 234 Esc

A musealização do piso 3 do Edifício Rebelo de Andrade, dito o «Anexo», inaugurada a 14 de julho de 2016, constituiu um marco na renovação do MNAA, integrada no processo de reconstrução do Museu contemporâneo alicerçado no caráter identitário desta instituição matriz da cultural nacional. A intervenção resultou da necessidade de repor em exposição permanente as coleções de Pintura e Escultura Portuguesas, referenciais para a história das artes plásticas em Portugal e ícones indissociáveis do Museu. Reuniram-se pela primeira vez as duas coleções na mesma narrativa, numa mostra determinada pela cronologia artística desde o século XII até aos meados do século XIX. Ao contrário das exposições permanentes do passado, a pintura e a escultura consideram-se como formas complementares da criação artística, estando agora linearmente distribuídas pelo espaço, de acordo não só com as dominâncias de cada disciplina artística na história das belas-artes nos diferentes períodos mas também com as características destas coleções na totalidade do acervo do MNAA, em função da história do Museu e do historial particular de cada uma delas. A escultura de Barros Laborão, na sua graciosidade ainda de sabor rococó, anuncia na composição a modernidade do neoclassicismo, a par da pintura de Domingos Sequeira exposta no mesmo núcleo.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

90.

Domingos António de Sequeira (1768-1837)
Retrato de Joaquim Pedro Quintela, futuro conde de Farrobo
1813
Óleo sobre tela
111 × 68 cm
Proveniência: compra, Carlos Prado Quintella (Farrobo), 1937
MNAA, inv. 1826 Pint

A reabertura do piso 3 do Museu em 2016, inteiramente reorganizado na zona da pintura e escultura portuguesas entre a Idade Média e o início do século XIX, permitiu prolongar um olhar consistente pela arte portuguesa de inícios de oitocentos. Nesta reta final do percurso, destacam-se os dois nomes maiores da pintura portuguesa de então: Francisco Vieira, *o Portuense* (1765-1805), e Domingos António de Sequeira. Deste último, bem representado na coleção de pintura e de que importava destacar o papel que teve na arte do seu tempo, encontramos, a par de mais algumas telas relevantíssimas, este retrato do jovem Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), obra de referência do retrato neoclássico em Portugal. Representado contra um fundo paisagístico de grande depuramento formal, a atenção do pintor concentrou-se totalmente no modelo, captado em pose descontraída e delicadamente descrito no seu elegante traje.

AGM

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

91-93.

91.
Rei Mago
Oficina ativa em Lisboa
1750-1800
Barro cozido, dourado, estofado e policromado
26 × 27,5 × 15 cm
Proveniência: Academia Real de Belas-Artes de Lisboa
MNAA, inv. 438 Esc

92.
Rei Mago
Oficina ativa em Lisboa
1750-1800
Barro cozido, dourado, estofado e policromado
25 × 24 × 16 cm
Proveniência: Academia Real de Belas-Artes de Lisboa
MNAA, inv. 440 Esc

93.
Rei Mago
Oficina ativa em Lisboa
1750-1800
Barro cozido, dourado, estofado e policromado
26 × 22 × 15 cm
Proveniência: Academia Real de Belas-Artes de Lisboa
MNAA, inv. 441 Esc

Desde a sua fundação como Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, o acervo de presépios e de figuras de presépio esculpidas, em contínuo crescimento, constitui uma referência incontornável nas suas coleções e exposições. A Sala do Presépio Português, criada em 2016, mostra a história do género, indissociável da história da escultura em Portugal. Dos antigos fragmentos quinhentistas de obras figuradas no barro, resgatados das ruínas do Convento da Carnota, até aos grandiosos conjuntos conventuais e palacianos do Barroco e do Romantismo, as composições artificiosas dos cenários da natureza e da arquitetura, as figurações e os retratos de sociedade esculpidos nas múltiplas cenas reunidas à volta da Natividade de Cristo ilustram o género Pastoril representado na arte portuguesa pelos mais considerados escultores das suas épocas.

MJVC

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

94.

Fragmento de tecido
Irão, período Safávido
1550-1650
Seda e fio laminado prateado; tecido duplo alternado, em tafetá
33 × 28,5 cm
Proveniência: compra, Antiquália (anterior coleção Comandante Ernesto de Vilhena), 1973
MNAA, inv. 3917 Tec

Fig. 55. Pormenor da técnica do tecido

A Galeria de Têxteis, inaugurada em outubro de 2018, é um espaço dedicado à coleção de tecidos do MNAA, onde se pretende expor e valorizar o acervo através de exposições temáticas. Os têxteis, desde sempre considerados objetos valiosos, destacam-se no panorama das artes decorativas por produções ímpares na diversidade de técnicas e materiais empregues. De uso régio ou comum, sumptuosas ou singelas, quando nos detemos sobre cada uma das peças da coleção de têxteis do MNAA compreendemos a sua complexidade e descobrimos, nos pormenores, a arte da sua produção, exemplificada neste fragmento de tecido que ilustra a delicada relação que, no Oriente, se estabeleceu entre a poesia e o material têxtil.

As cenas tecidas reportam-se ao episódio do amor trágico entre o rei da Pérsia Khusrau Parvīz, e a princesa arménia Shīrīn, relatado nos poemas épicos *Khamsa*, de Nizami Ganjavi, poeta persa do século XII; um depoimento da mestria têxtil que associa imaginário figurativo, caligrafia e literatura safávida e o conjuga num único objeto artístico, definido numa das citações nele tecidas: «Nunca houve um tecido de tal beleza. Pode-se dizer que foi tecido a partir dos fios da sua alma.»

AK

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

95.

Três Palmeiras
João Botelho (n. 1949)
1994
Filme, cor, som, 68' – excerto
Madragoa Filmes

Requiem
Alain Tanner (n. 1929)
1998
Filme, cor, som, 100' – excerto
CAB Productions, Centre National de la Cinématographie (CNC), Filmograph S.A.

A Batalha dos Três Reis
Miguel Gonçalves Mendes (n. 1978)
2005
Filme, cor, som, 75' – excerto
JumpCut

Janelas Verdes
João Guerra (n. 1966)
2006
Filme, cor, som, 107' – excerto
David & Golias

Os Painéis de São Vicente de Fora. Visão Poética
Manoel de Oliveira (1908-2015)
2010
Filme, cor, som, 16' – excerto
Fundação de Serralves

Amor, Amor
Jorge Cramez (n. 1963)
2017
Filme, cor, som, 107' – excerto
C.R.I.M. Filmes

O Labirinto da Saudade
Miguel Gonçalves Mendes (n. 1978)
2018
Filme, cor, som, 67' – excerto
Longshot

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

O Museu, enquanto campo conceptual da esfera da criação artística, reconhece no cinema o meio artístico que mais extensamente tem utilizado como matriz de exploração visual. Da série de títulos com cenas captadas no MNAA, para além de trabalhos realizados para televisão e videoclipes, assinalam-se os filmes de autor realizados maioritariamente na última década, aos quais se juntam outros projetos de cinema independente. Composto por excertos de filmes, o alinhamento aqui reunido apresenta a multiplicidade de narrativas e abordagens que o universo cinematográfico glosa a partir das coleções e espaços do Museu, constituindo-se, eles mesmos, como importantes testemunhos de referência identitária, em forma fílmica, permitindo registar a evolução cronológica do Museu.

IGS/PMM

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

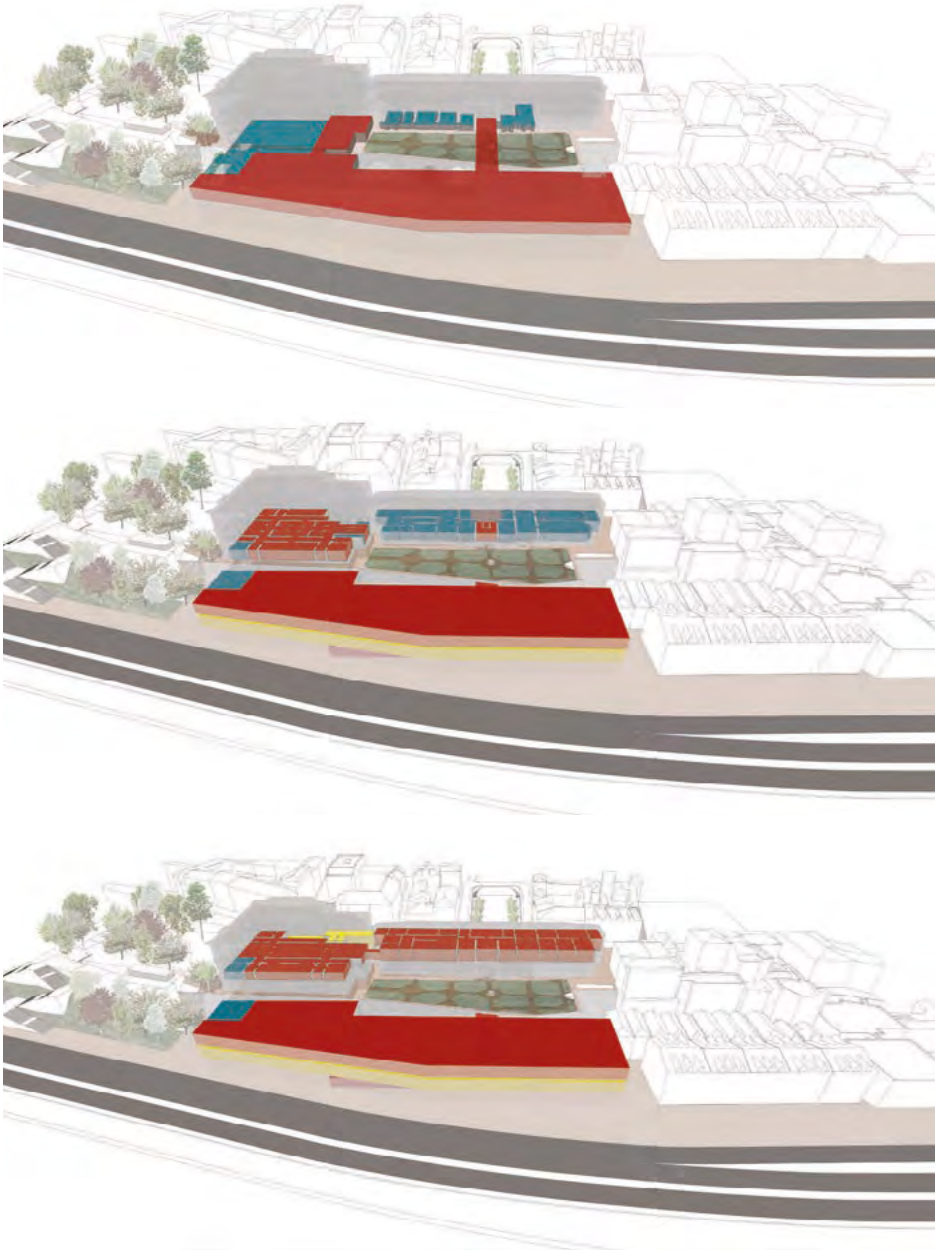
96.

Estudo de viabilidade para projeto de ampliação do MNAA
(organograma espacial)
Vasco Melo (Câmara Municipal de Lisboa)
2017

A necessidade de ampliar o MNAA, de assegurar novas áreas funcionais, espaços modernizados de exposição e de reservas, e que propicie, ainda, uma relação mais eficiente de um conjunto arquitetónico multicentenário com o seu contexto urbano, está na origem de um programa de reflexão e de debate promovido pela direção deste Museu. Aos alunos do Mestrado Integrado de Arquitetura do Instituto Superior Técnico foi dada prévia oportunidade de apresentarem as suas propostas arquitetónicas, aqui expostas entre junho e setembro de 2014. Neste contexto, já em 2017, Vasco Melo, assessor do Gabinete de Urbanismo da Câmara Municipal de Lisboa, concebeu este estudo de volumes para um futuro projeto de ampliação do MNAA, previsto no Plano de Pormenor de Reabilitação Urbana das Janelas Verdes, por ora adiado, um módulo contemporâneo que duplicaria as áreas brutas do Museu, implicando a expropriação e demolição de 14 imóveis localizados na Avenida de 24 de Julho. Os resultados práticos deste estudo foram discutidos no encontro internacional «MNAA, Século XXI», realizado em outubro de 2017, e posteriormente publicados nas respetivas atas.

IGS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.



- Capela das Albertas
- Exposição Permanente · 8200 m²
- Administração, Reservas, Serviços e Gabinetes de Restauro
- Exposições Temporárias · 2000 m²
- Auditório · 500 m²
- Loja · 500 m²
- Foyer · 1000 m²

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

97.

Márcio Laranjeira
(1982)
Presenças
2019
Filme, cor, som — 10'

«Há um presente do presente,
um presente do futuro e um presente do passado.»
Santo Agostinho

Descemos no Museu. As salas onde estão expostas as obras encimam as reservas, guardiãs do tempo. Que outro lugar transcende o tempo? Encerramos épocas em corredores que protegemos da erosão dos dias e da própria memória sempre mutável. Arquivamos e cristalizamos para termos no presente um passado do qual não nos queremos desfazer. Os novos guardiões seguem os passos dos que os antecederam. Ali, sozinhos, temos um encontro com a vidência do tempo e um diálogo com todas as épocas.

ML

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

10 rastrear

Podem ser antigas inscrições, muito ou pouco visíveis, números de série, antigos carimbos ou etiquetas. Por vezes, é necessário inquirir pistas inscritas materialmente nos objetos, ou seguir o rasto de notícias fragmentadas em antigos instrumentos de registo e inventariação. Mas é assim que se recuperam conhecimentos básicos da história de uma peça ou conjunto de peças, antes de avançarmos na sua interpretação e estudo aprofundados.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Cyrillo e as *Metamorfoses* de Ovídio. Desenhos

A entrada um tanto caótica das obras de arte na Academia Real de Belas-Artes, ao longo de todo o século XIX — transferidas para este Museu, então Museu de Bellas Artes e Archeologia, a partir de 1884 —, e os registos de inventariação tardios e demasiado lacónicos que então se fizeram conduziram a omissões e confusões lamentáveis. Além de se terem perdido referências a certas proveniências, o que coloca em causa a contextualização histórica de peças, em alguns conjuntos estas foram registadas separadamente, perdendo-se a noção de tratar-se de obras interrelacionadas. Foi o que aconteceu com esta série de 20 desenhos, de autoria de Cyrillo Volkmar Machado (1748--1823), apesar de terem entrado juntos no acervo da Academia, possivelmente por volta de 1880, o que inferimos pela sequenciação dos números de inventário que lhes foram atribuídos.

No período em que o marquês de Sousa Holstein dirigiu a Academia, os professores foram exortados a contribuírem com ofertas de exemplares artísticos para enriquecimento das coleções. Muitos fizeram doações de desenhos e gravuras, dada a importância das coleções de desenho antigo e de gravura no método académico de ensino. Foi o caso dos Professores Francisco de Assis Rodrigues, António Tomás da Fonseca, José Maria Nepomuceno, Tomás da Anunciação ou do arquiteto José Luís Monteiro. Todos fizeram doações de referência ao longo das décadas de 1860 e 1870. Porém, outras doações de académicos poderão ter existido sem que surjam registadas, especialmente nas décadas de 1880 e 1890, após a morte do marquês de Sousa Holstein, quando os trabalhos de registo de entradas e inventariação de peças sofreram atrasos e uma fase de menor organização.

Só recentemente se entendeu que estamos perante uma série, onde Cyrillo ilustra várias passagens das *Metamorfoses* de Ovídio[1]. Alguma noção de que se tratava de um grupo de folhas com certa analogia existiu, contudo, desde o início, uma vez que elas foram todas registadas sequencialmente nos antigos livros de cadastro das peças, tanto na Academia como, mais tarde, já no Museu. A sequência dos números de inventário atribuídos não respeita, no entanto, o encadeamento dos temas narrados por Ovídio. A unificar estes desenhos encontramos um conjunto de coincidências: são todos executados no mesmo tipo de papel, que apresenta a mesma marca de água, nas folhas onde esta se encontra visível; têm dimensões milimetricamente próximas; e são executados com a mesma técnica: as figuras e outros elementos principais das composições foram inicialmente traçados à pena, a tinta castanha e, posteriormente, sombreados com várias gradações de aguadas de tinta cinza, produzida a partir de tinta da China. Encontramos, no entanto, variações entre as várias folhas quanto às tintas utilizadas, indo das tonalidades de castanho-escuro a outras muito claras, o que parece indiciar que não foram todos executados de uma só vez, mas em alturas distintas. No mesmo sentido, também se observam variações quanto à execução propriamente dita. Embora apresentem características genéricas comuns, algumas composições foram executadas de forma minuciosa e delicada, enquanto noutras encontramos um traçado rápido e aguadas aplicadas de forma sintética e apressada. Quando considerado o conjunto, somos levados a pensar num trabalho a que o autor dedicou tempo e empenho mas que a partir de certa altura foi acelerado.

Quanto à autoria do conjunto, apenas numa das folhas — a última da série — surge a inscrição a tinta «Desenhos de Cyrillo Volkmar», não parecendo tratar-se da letra do próprio pintor (cat. 117). Por não ter havido consciência de se estar perante um conjunto com relação temática, as restantes folhas foram registadas, tanto nos antigos verbetes manuais como no livro de inventário da coleção de Desenho utilizado no museu a partir de 1907, como de

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

autor anónimo. Somente mais tarde — possivelmente na revisão do inventário levada a cabo por mestre Luciano Freire (1864-1935) — foi detetada a situação e corrigida, sendo então todas as folhas reatribuídas a Cyrillo. Estes 20 desenhos surgem, aliás, registados na sequência de diversos outros também de Cyrillo, autor bem representado na coleção, que possui mais de 180 folhas suas. Porém, mesmo então, talvez por diversas destas composições não se encontrarem identificadas quanto aos temas representados, continuou sem se entender que se tratava de um conjunto. Se algumas composições surgiam desde o início corretamente identificadas, a maioria (17) estava apenas registada sob a designação genérica de «composição mitológica».

A ideia recente de se tratar de uma série de desenhos que ilustram as *Metamorfoses* de Ovídio apenas emergiu após ter sido feita a correta identificação dos diversos temas. Alguns deles apresentam dificuldades de interpretação devido à semelhança entre algumas passagens das fábulas contidas nos 15 livros que compõem este longo poema latino. Com uma estrutura complexa, a obra foi composta no início do século I d. C., girando em torno das transformações sofridas por personagens mitológicas. Tais dificuldades só foram ultrapassadas depois de ter sido feito o confronto entre os desenhos de Cyrillo e a série de gravuras executadas por Bernard Picart (1673-1733) e um grupo de outros gravadores, que foram feitas para ilustrar a notável edição das *Metamorfoses*, editada em Amesterdão, em 1732, dedicada a Luís XV de França (Ovídio, 1932). Coincidentes em muitas passagens da narrativa que foram escolhidas para serem ilustradas, mais do que no estilo de representação propriamente dita, o confronto entre ambas as séries revelou-se essencial para identificação dos episódios.

Outra questão relevante foi a constatação da existência de uma inscrição com uma data na sexta folha da série (cat. 103). Inscrita na mancha da composição, deparamo-nos com a data de 1786 que ainda não havia sido detetada. Embora não se saiba se foram todos executados no mesmo ano, a indicação é preciosa por permitir situar o conjunto no âmbito da obra de Cyrillo. Em diversas composições, o artista inseriu igualmente, na frente ou no verso das folhas, palavras na sua maior parte em italiano — *affanno, honore, inquietudine, fraternitá, pietá, fede, ham da virra, discórdia, bugio, frode, Ladon fiume* (rio Ladon) ou *Inaco fiume* (rio Inaco), entre outras — com a intenção de identificar certas figuras alegóricas, entre as quais algumas alusivas a rios míticos. Podemos perguntar-nos qual a razão da utilização do italiano em vez do português nestas inscrições, uma vez que os desenhos estão datados de vários anos após o seu regresso de Itália, mas certamente esta circunstância prende-se com o facto de o italiano ser então considerado um idioma culto.

As 20 composições ilustram 14 das 17 fábulas que constituem o Livro I das *Metamorfoses* e apenas uma se refere à primeira fábula do Livro II. Para algumas fábulas do Livro I não encontramos qualquer ilustração (I, IX e XIII). Já para outras surge mais do que uma composição, como a fábula IV, com três composições. As fábulas XIV e XVII apresentam duas composições para cada. Revelando-se o conjunto sequencial, somos levados a considerar duas hipóteses: primeira, que o número de composições tenha sido originalmente maior, abrangendo todas as fábulas contidas no Livro I; por outro lado, que o trabalho foi interrompido logo no início do Livro II, por qualquer motivo que ignoramos.

Qual a função destes desenhos, à luz do que sabemos atualmente sobre a obra de Cyrillo? Apesar dos escritos que deixou com inúmeras referências à sua atividade artística, e de nos últimos anos a sua obra ter vindo a ser alvo de múltiplos e circunstanciados estudos[2], não possuímos ainda uma visão clara sobre esta fase do seu percurso. Regressado a Portugal em 1777, após uma breve estada de aprendizagem em Roma, nos anos seguintes parece ter trabalhado maioritariamente na área de Lisboa e no Alentejo, antes de rumar a Mafra, em 1796. A partir de 1782 encontramo-lo envolvido na empreitada decorativa do Palácio do Barão de Quintela (Lisboa) e mais tarde, precisamente

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

em 1785-1786, na da Quinta das Laranjeiras, pertencente à mesma família. Embora utilize temas mitológicos na decoração destes espaços, não temos notícia de que tenha tratado episódios das fábulas de Ovídio. Já anos mais tarde pintaria, no teto da grande galeria do Palácio de Mafra, a Queda de Faetonte, precisamente um dos temas das *Metamorfoses*, que, no entanto, não encontramos nesta série, por ser narrado no início do Livro II, após o ponto em que Cyrillo suspendeu o trabalho. Os seus escritos são contudo elucidativos, mas não coincidentes com o que atualmente encontramos, quando afirma «E como S[ua] S[alteza] R[eal] deixava à minha escolha também os assuntos escolhi para ela [Galeria] algumas das *Metamorfoses* de Ovídio [...]»[3].

Podemos igualmente ponderar a hipótese de Cyrillo ter executado esta série para um projeto de edição ilustrada da obra, já que uma tradução portuguesa, contendo «uma sucinta e methodica explicação de cada fábula», havia sido editada pela primeira vez em 1772 e, dado o sucesso obtido, viria a ter segunda edição em 1815. Por outro lado, mais recentemente, Nicholas Turner expôs um destes desenhos (cat. 103), embora sem se ter apercebido que se integrava numa série. No texto do catálogo que acompanhava a mostra (Turner, 2000, pp. 254-255), curiosamente, relacionava a simplificação da técnica de aplicação das aguadas usada por Cyrillo nessa composição, com a técnica da pintura azulejar, a qual refere genericamente que o autor praticou, sem apresentar informações adicionais.

Mais do que encontrar respostas pretendemos, por ora, levantar hipóteses. Como acontece frequentemente, antes de se avançar para estudos mais aprofundados é fundamental começar pela recuperação de informações e pela confrontação com a materialidade das peças. Trabalho laborioso e paciente, porém essencial, que permite ir para lá dos conhecimentos adquiridos. Inegavelmente, os objetos revelam o melhor de si próprios quando são estudados.

AGM

1 No contexto da exposição temporária *No Reino dos Animais. Desenho Europeu e Português, Séculos XVI-XIX* (MNAA, 20 de fevereiro-3 de junho de 2018).

2 Entre os inúmeros trabalhos de Sofia Braga, que se tem dedicado ao estudo da obra de Cyrillo, v. o artigo de 2015.

3 Machado, 1815, pp. 112 e 123, cit. por Gandra, 1996, p. 326, disponível em http://www.cesdies.net/monumento-de-mafra-virtual/cirilo-volkmar-machado-obra-de-cirilo-volkmar-machado-no-palacio-nacional-de-mafra-apresentada-pelo-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

98-117.

Cyrilo Volkmar Machado
(1748-1823)
Metamorfoses
c. 1786
Pena a tinta castanha
e aguada de tinta
da China
Proveniência: Academia
Real de Belas-Artes
de Lisboa, 1884

98. A Criação dos Animais,
21,2 x 30,6 cm, MNAA, inv. 1724 Des

99. A Criação do Homem,
21,5 x 31 cm, MNAA, inv. 1734 Des

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

100. As Quatro Idades: A Idade do Ouro,
20,7 x 31,7 cm, MNAA, inv. 1739 Des

103. As Quatro Idades: A Idade de Ferro,
21,1 x 30,6 cm, MNAA, inv. 1729 Des

101. As Quatro Idades: A Idade de Prata,
21,1 x 30,5 cm, MNAA, inv. 1728 Des

104. Júpiter derrotando os Titãs,
21,2 x 30,7 cm, MNAA, inv. 1733 Des

102. As Quatro Idades: A Idade de Bronze,
28 x 37 cm, MNAA, inv. 1725 Des

105. Assembleia dos Deuses,
20,7 x 30,7 cm, MNAA, inv. 1740 Des

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

106. Lycaon transformado em lobo,
21 x 30 cm, MNAA, inv. 1737 Des

109. Apolo matando Píton,
21,2 x 30,7 cm, MNAA, inv. 1731 Des

107. O Dilúvio Universal,
21,2 x 31,1 cm, MNAA, inv. 1736 Des

110. Dafné transformada em loureiro,
21,4 x 31,1 cm, MNAA, inv. 1741 Des

108. Deucalião e Pirra criam uma nova Humanidade, 20,9 x 31 cm, MNAA, inv. 1735 Des

111. Juno encarrega Argos de guardar Io transformada em vaca, 21,2 x 31,3 cm, MNAA, inv. 1742 Des

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

112. **Io transformada em vaca, colocada sob a vigilância de Argos, aproxima-se de seu pai Inaco e de suas irmãs implorando auxílio**, 20,8 x 30,7 cm, MNAA, inv. 1726 Des

115. **Perdoada por Juno, Io retorna à sua primitiva forma**, 21,2 x 31,1 cm, MNAA, inv. 1732 Des

113. **Syrinx transformada em canavial**, 20,9 x 30 cm, MNAA, inv. 1738 Des

116. **Climene, mãe de Faetonte assegura-lhe que é filho de Helios, o deus Sol**, 21 x 30,2 cm, MNAA, inv. 1730 Des

114. **O assassinato de Argus**, 21,5 x 31 cm, MNAA, inv. 1727 Des

117. **Faetonte sobre à morada de seu pai Hélios, o deus do Sol**, 21,3 x 31,7 cm, MNAA, inv. 1743 Des

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Bibliografia

ALARCÃO, Teresa, [s.d.]. *Arquivo MNAA: Fragmentos Vilhena*. Manuscrito.

ALARCÃO, Teresa, e PEREIRA, Teresa Pacheco, 1988. *Fábulas bordadas: uma colcha indo-portuguesa do séc. XVII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

ÂNGELO, Isabel, e LE GAC, Agnès, 2011. «Uma aposta museológica em prol da autenticidade», *in* FRANCO, Anísio (coord.), *REVELAÇÕES. O Presépio de Santa Teresa de Carnide*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 54-75. Catálogo de exposição.

BAIÃO, Joana, 2012a. «A "revolução" de Figueiredo. Museologia e Investigação em Portugal (1911-1937)», in *III SIAM*. Madrid, vol. 6.

_____, 2012b. «O Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga. Fundação e primeiros anos», *in* BASTOS, Celina (coord.), *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 22-38. Catálogo de exposição.

_____, 2014. «O amigo brasileiro. Luís Fernandes, 1859-1922», *in* MALTA, Marize, NETO, Maria João (ed.), *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX: Perfis e Trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio, pp. 455-469.

_____, 2015. *Museus, Arte e Património em Portugal. José de Figueiredo (1871-1937)*. Lisboa: Caleidoscópio.

BARROS, Pedro Monteiro de [*et al.*], 1932. *Homenagem ao Dr. José de Figueiredo*. Lisboa: Amigos do Museu.

BASTOS, Celina, 2012. «100 Anos ao Serviço do Museu», *in* BASTOS, Celina (coord.), *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 40-63. Catálogo de exposição.

BASTOS, Celina, e CARVALHO, Marta Barreira, 2012. *Por Amor à Arte. Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga. 100 Anos. 1912-2012*. Lisboa: Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.

BASTOS, Celina, e FRANCO, Anísio, 2011. «O "Presépio de Carnide". Da Casa da recreação ao Museu Nacional de Arte Antiga», *in* FRANCO, Anísio (coord.), *REVELAÇÕES. O Presépio de Santa Teresa de Carnide*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 10-31. Catálogo de exposição.

_____, 2011. «Coleccionar "português". A colecção de Francisco Castro Pina», *in* FRANCO, Anísio, e PEREIRA, Teresa Pacheco (coord.), *Coleccionar em Portugal. Doação Castro Pina*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga/Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, pp. 11-24. Catálogo de exposição.

BASTOS, Celina, e SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 2008. *Museografias*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga. Roteiro de exposição.

BASTOS, Celina, FRANCO, Anísio, e PENALVA, Luísa, 2012. «Testemunhos da Memória», *in* BASTOS, Celina, FRANCO, Anísio, e PENALVA, Luísa (coord.), *Thesaurus. A Ourivesaria Sacra da Real Abadia de Alcobaça*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 6-51. Catálogo de exposição.

BASTOS, Celina, FRANCO, Anísio, PENALVA, Luísa, e PIMENTEL, António Filipe, 2014. «A custódia da Bemposta. Novas luzes, novas questões», *in* FRANCO, Anísio, PENALVA, Luísa, e PIMENTEL, António Filipe (coord.), *Splendor et Gloria. Cinco joias setecentistas de exceção*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural/ Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 74-89. Catálogo de exposição.

BRAGA, Helena Sofia, 2015. «O Concílio dos Deuses de Cyrillo Volkmar Machado – análise da pintura decorativa no tecto do salão de baile do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo (Lisboa)», in *Artis*, revista do Instituto da História da Arte da Universidade de Lisboa, n.º 1.

BEAUMONT, Maria Alice [*et al*], 1984. *Coleccionar. O Legado Barros e Sá* [desdobrável da exposição]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

BELÉM, Jerónimo de, 1755. *Chronica serafica da Santa Provincia dos Algarves da regular observancia do nosso serafico padre S. Francisco, em que se trata da sua origem, progressos, e fundações de seus conventos…* Lisboa: na Officina de Ignacio Rodrigues, vol. 3.

BENJAMIN, Walter, 1987. Obras escolhidas. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, pp. 114-119.

BORN, Annick, e MARTENS, Maximiliaan. 2009. «Retábulo das Sete Dores da Virgem"», in *Casa perfeitíssima: 1509-2009. 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus Celebrating 500 years of the Foundation of the Convent of Madre de Deus*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, pp. 176-185. Catálogo de exposição.

BUSHART, Bruno, 1987. *Hans Holbein der Alters.* Augsburg: Verlag Hofmann-Druck KG.

CADAMOSTO, Luís de, 1988. *Viagens de Luís de Cadamosto e de Pedro de Sintra*. Prefácio de Damião Peres. Lisboa: Academia Portuguesa de História.

CAETANO, Joaquim Oliveira, 2012. «37. Relicário», *in* PIMENTEL, António Filipe (coord. cientif.), *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/INCM, pp. 86-87. Catálogo de exposição.

CAETANO, Joaquim, e HENRIQUES, Ana de Castro, 2012. «Cortesã (Lais de Corinto)», *in* BASTOS, Celina (coord.), *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.* Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 66 e 67, cat. 2. Catálogo de exposição.

CARDOSO, Mariana, e MADURO, Belmira, 2014. «As custódia da Bemposta e da Sé Patriarcal. Intervenção de conservação e restauro», *in* FRANCO, Anísio, PENALVA, Luísa, PIMENTEL, António Filipe (coord.), *Splendor et Gloria. Cinco joias setecentistas de exceção.* Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural/ Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 132-143. Catálogo de exposição.

CARVALHO, José Alberto Seabra, 2009. «Santa Auta. Um retábulo que já não é o que nunca foi», in *Casa perfeitíssima: 1509-2009. 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus Celebrating 500 years of the Foundation of the Convent of Madre de Deus*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, pp. 145-154. Catálogo de exposição.

CARVALHO, José Alberto Seabra, e CARVALHO, Marta Barreira, 2009. «Museus e exposições: ideias, forma e discursos de representação e celebração da arte portuguesa (do liberalismo ao Estado Novo)», *in* RODRIGUES, Dalila (coord.). *Arte portuguesa. Da Pré-História ao século XX*. Lisboa: Fubu Editores, SA. Vol. 20 – *Em torno da História da Arte*, pp. 89-142.

CARVALHO, José Alberto Seabra, e CURVELO, Alexandra, 1999. «1834-1891 – Breve História da Formação de Uma Colecção)», *in* PORFÍRIO, José Luís Gordo (coord.), *Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa.* München: Hirmer Verlag, pp. 44-53. Catálogo de exposição.

CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2011. «Sérgio Guimarães de Andrade, o conservador e a sua colecção. A imaginária como conceito», in *Revista de História da Arte*, n.º 8, pp. 111-125.

_____, 2014. *As esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena: a constituição de uma colecção nacional*. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [Texto policopiado].

_____, 2017. *A constituição de uma coleção nacional: as esculturas de Ernesto Vilhena*. Lisboa: Caleidoscópio.

CARVALHO, Maria João Vilhena de, CARVALHO, José Alberto Seabra, e FRANCO, Anísio, 2017-2018. «A nova exposição de pintura e escultura portuguesas do Museu Nacional de Arte Antiga», in *Revista Património*. Lisboa, n.º 5, pp. 90-95.

CARVALHO, Maria João Vilhena de, FRANCO, Anísio, e REMÍGIO, André Varela, 2016. «O retábulo de Santa Catarina da Carnota: prelúdios para a identificação de uma tipologia franciscana», *in* GLÓRIA, Ana Celeste (coord.), *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*. Lisboa: Instituto de História da Arte da FCSH-UNL, vol. 2, pp. 167-180.

Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola, 1882. Lisboa: Imprensa Nacional.

Catalogo dos quadros existentes no real palacio das necessidades pertencentes á herança de sua magestade el-rei o sr. D. Fernando e que vão ser vendidos em leilão, 1892. Lisboa: Typ. e Lith. a Vapor da Papelaria Progresso.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Catálogo-guia do Museu das Janelas Verdes, 1938. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Cerca do Convento de Santa Catarina da Carnota/ Quinta da Carnota. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7926 [acedido a 25.03.2019].

Colchas bordadas dos séculos XVII e XVIII: 5ª exposição temporária, 1945. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

CORTE REAL, Manuel H., 2001. *O Palácio das Necessidades*. Lisboa: Chaves Ferreira.

COSTA, Maria Helena Soares, e FERREIRA, Maria Teresa Gomes (coord.), 1994. *Calouste Sarkis Gulbenkian. Uma doação ao Museu Nacional de Arte Antiga. No 25º aniversário do Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Catálogo de exposição.

COSTA, Maria Madalena Cardoso da, 2012. «João Couto e a formação dos conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais (1935-1962)», in *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França.* Lisboa: CHAP-APHA, pp. 299-311.

COUTO, João, 1939. «Museus», in *Mocidade Portuguesa Feminina: boletim mensal.* Lisboa: Comissariado Nacional da Mocidade Portuguesa Feminina, n.º 1, 13 maio, pp. 9-10.

_____, 1939. «Notas para a ampliação do Museu das Janelas Verdes», in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. I, n.º 2, pp. 45-54.

_____, 1948. «Justificação do arranjo de um museu», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, n.º 1, pp. 1-21.

_____, 1956. «O Museu Nacional de Arte Antiga, seu alargamento e acção cultural», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, n.º 2, pp. 57-64.

_____, 1957. «A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, n.º 3, pp. 1-21.

_____, 1958. «A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, n.º 4, pp. 1-9.

_____, 1959. «As obras de arte decorativas representadas no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na Galeria», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, Fasc. 1, janeiro-dezembro, pp. 1-6.

_____, 1965. *Curso de Museologia a estagiários para conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais.* Separata da *Revista «Ocidente»*. Lisboa: Editorial Império.

CUNHA, Alfredo da, 1938. *Dr. José de Figueiredo. Discurso proferido em 19 de Fevereiro de 1938, na sessão de homenagem promovida pela Academia Nacional de Belas Artes e pelo Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, pelo Presidente do Conselho Director do mesmo Grupo*. Lisboa: Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.

Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento: XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Arte Antiga: abre-se a terra em sons e cores: as descobertas e o renascimento, formas de coincidência e de cultura: Museu Nacional de Arte Antiga, 1983. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 2 vols. Catálogo de exposição.

DIAS, Carlos Malheiro, 1905. *Cartas de Lisboa. Primeira Série (1904)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

DMITRIEVA, Olga, SHCHERBINA, Ekaterina, e VEDUSHKIN, Vladimir, 2017. *Lords of the Ocean. Treasures of the Portuguese Empire of the 16th–18th centuries*. Moscow: The Moscow Kremlin State Historical and Cultural Museum and Heritage Site. Catálogo de exposição.

Estatutos do Grupo dos «Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa» aprovados em sessão de Assembleia Geral aos 27 de Abril de 1912, 1916. Lisboa: Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.

Estatutos do Grupo dos «Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa» aprovados em sessão de Assembleia Geral aos 27 de Abril de 1912, 1918. Lisboa: Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.

FEYO, Salvador Barata, 1945. «A Colecção de Esculturas de Nottingham do Museu Nacional de Arte Antiga», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, fasc. 2, janeiro-dezembro, pp. 75-79.

FERREIRA, Maria Emília de Oliveira, 2010. *Lisboa em Festa: A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola 1882. Antecedentes e materialização.* Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [Texto policopiado].

FIGUEIREDO, José de, 1915. *O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.* Separata da Revista *Atlântida*, vol. 1, n.º 2.

FIGUEIREDO, José de [*et al.*], 1923. *In Memoriam Luiz Fernandes*. Lisboa: Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.

FRANCO, Anísio, 2003. *Miniaturas Portuguesas. Colecção do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Instituto Português de Museus/ Museu Nacional de Arte Antiga. Catálogo de exposição.

_____, 2012. «Retrato de Alexandre de Beauharnais, visconde de Beauharnais (1760--1794)»; «Retrato de Mme. Bouly», *in* BASTOS, Celina (coord.), *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 72 e 73, cats. 8 e 11. Catálogo de exposição.

FRANCO, Anísio, e PENALVA, Luísa, 2013. «Custódia da Bemposta», *in* PIMENTEL, António Filipe (coord.), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista.* Núcleo do Museu de São Roque. Núcleo II. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga/ Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 98 e 99. Roteiro de exposição.

_____ (coord.), 2014. *Esplendores do Oriente. Joias de Ouro da Antiga Goa. Splendors of the Orient gold: gold jewels from old Goa*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga/Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Catálogo de exposição.

FRANCO, Anísio, PENALVA, Luísa, PIMENTEL, António Filipe, e BASTOS, Celina, 2014. «A Custódia da Bemposta. Novas luzes, novas questões», *in* PIMENTEL, António Filipe, PENALVA, Luísa, e FRANCO, Anísio (coord. cientif). *Splendor et Gloria. Cinco joias setecentistas de exceção.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 74-98. Catálogo de exposição.

FRÓIS, Luís, 1993. *Europa Japão: um diálogo civilizacional no século XVI.* Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

GANDRA, Manuel J., 1996. «A obra de Cirillo Volkmar Machado no Palácio Nacional de Mafra, apresentada pelo próprio», in *Boletim Cultural* '95. Mafra: Câmara Municipal de Mafra, pp. 309-330.

GÓIS, Damião de, 1926. *Crónica do felicissimo Rei D. Manuel.* Joaquim Martins Teixeira de Carvalho e David Lopes (dir.). Coimbra: Imprensa da Universidade, 4 vols.

GOÑI, Pedro Echeverría, 1990. *Policromia del Renascimento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educacíon, Cultura e Deporte.

Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Relação dos sócios. Contas--ofertas, 1921. Lisboa: Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.

Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Relação dos sócios. Contas--ofertas, 1936. Lisboa: Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.

GUEDES, Delfim, 1883. *Catálogo provisório. Museu Nacional de Bellas Artes. Secção de Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional. Disponível em http://bit.ly/2bYE5Zr [acedido a 15.03.2019].

GUEDES, Natália Correia, 1972. «A Indumentária representada no retábulo», in *Retábulo de Santa Auta: estudo de investigação*. Lisboa: Centro de Estudos de Arte e Museologia – Instituto de Alta Cultura, pp. 34-38.

[HERCULANO, Alexandre], 1840. «Conservação dos Monumentos Nacionais», in *O Panorama*. Lisboa: Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, tomo IV, n.º 165 (junho), p. 205.

HOFFMAN, Barbara T., 2006. «Exploring and Establishing Links for a Balanced Art and Cultural Heritage policy», in *Art and Cultural Heritage. Law, Policy, and Practice*. Edited by Barbara T. Hoffman. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-18.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

JIMÉNEZ, Carlos Manuel M., e RUIZ, Abelardo M., 2010. *Retablos Escultóricos Renacentistas y Clasicistas*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

KEIL, Alfredo, 1905. *Collecções e museus de arte em Lisboa*. Lisboa: Livraria Ferreira & Oliveira.

LAPA, Sofia, 2012. «Como se forma uma museóloga? Contributos para o estudo de Maria José de Mendonça (Museu Nacional de Arte Antiga, 1933-1938)», in *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França*. Lisboa: CHAP-APHA, pp. 312-321.

LINSCHOTEN, Jan Huygen van, 1997. *Itinerário, Viagem ou Navegação de Jan Huygen van Linschoten para as Índias Orientais ou Portuguesas*. Ed. por Arie Pos e Rui Manuel Loureiro. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

MACEDO, Manuel de, 1892. *O Museu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos*. Coimbra.

MACHADO, Cyrillo Wolkmar, 1815. «Aditamento», in *As Honras da Pintura, Esculptura e Arcuitectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia Romana de S. Lucas, na segunda Dominga de Novembro de 1677, dia em que se distribuirão os prémios aos Estudantes das três Artes, cujas obras forão coroadas; sendo Principe da mesma Academia Mr. Le Brun. Traduzido do Italiano em Português, e ilustrado com anotações, por um dos pintores de S. A. R. o Principe Regente Nosso Senhor*. Lisboa: Na Impressão Regia, pp. 100-131.

MADURO, Belmira, e CARDOSO, Mariana, 2014. «As Custódias da Bemposta e da Sé patriarcal. Intervenção de conservação e restauro», *in* PIMENTEL, António Filipe, PENALVA, Luísa, e FRANCO, Anísio (coord. científ). *Splendor et Gloria. Cinco joias setecentistas de exceção.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 132-143. Catálogo de exposição.

MALTA, Marize, 2016. «Objetos religiosos, uma coleção, algumas biografias: fé e arte na coleção Ferreira das Neves», in *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, pp. 361-371.

MANAÇAS, Vítor Manuel Teixeira, 1991. *Museu Nacional de Arte Antiga Uma Leitura da Sua História 1911-1962*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [Texto policopiado].

MARTINS, Henrique Manuel Lopes Escudeiro Pereira, 2014. *O Museu Nacional de Arte Antiga, o edifício e a sua história: contributos para um projeto de comunicação*. Trabalho de Projeto de Mestrado em Museologia apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. [Texto policopiado].

MARTINS, João Paulo Castro, 2017. *Museu Nacional de Belas-Artes (1884-1911). A «arqueologia» de um museu e a gestão de coleções.* Dissertação de mestrado em Património Cultural e Museologia, especialização em Museologia, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [Texto policopiado].

MENDONÇA, Maria José de, 1949. «Alguns Tipos de Colchas Indo-Portuguesas na Colecção do Museu de Arte Antiga», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga,* vol. II, fasc. 2, janeiro-dezembro, pp. 1-21.

_____, 1955, [1953]. «Catálogo da obra documentada de Joaquim Machado de Castro e da sua oficina no Museu Nacional de Arte Antiga», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga,* vol. III, fasc. 1, janeiro-dezembro, pp. 22-29.

_____, 1962. «A Oficina de Conservação de Têxteis de Lisboa», in *Ocidente,* vol. LXII, n.º 289, maio, pp. 241-248.

_____, 1963. «As Arrecadações de Arte Ornamental e de Escultura do Museu Nacional de Arte Antiga. (Comunicação apresentada à 3ª Reunião dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, Porto, Setembro 1962)"», in *Mvsev.* 2.ª série, n.º 5, pp. 32-45.

_____, 1971. «O Dr. João Couto e o Museu de Arte Antiga», in *João Couto, in Memoriam*. Lisboa: [s.n.], pp. 109-120.

_____, 1978, Exposição de *Colchas bordadas do Museu Nacional de Arte Antiga: Índia, Portugal, China, séculos XVI – XVIII*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura/Museu Nacional de Arte Antiga.

Mosteiro do Varatojo/ Convento de Santo António. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6353 [acedido a 18.03.2019].

MURTA, Elsa, e RIBEIRO, Conceição, 2011. «Tratamento de conservação e restauro do «presépio de Carnide», *in* FRANCO, Anísio (coord.), *REVELAÇÕES. O Presépio de Santa Teresa de Carnide*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 76-86. Catálogo de exposição.

A obra do Dr. João Couto no Museu Nacional de Arte Antiga, 1967. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes/Museu Nacional de Arte Antiga.

Obras de arte oferecidas pelo Exmo. Senhor Calouste Gulbenkian. *Catálogo*, 1952. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. Catálogo de exposição.

OREY, Leonor d' (coord.), 1991. *A Baixela da Coroa Portuguesa*. *S.L.* Edições INAPA.

_____, 1995. *Cinco Séculos de Joalharia. Museu Nacional de Arte Antiga*. London: Zwemmer Publishers Limited; Lisboa: Instituto Português de Museus.

_____ (coord. científ.), 1995. «Relicário», in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Ourivesaria. Do Românico ao Manuelino*. Lisboa: IPM, pp. 104-105.

_____ (coord. científ.), 1995. «Salva», in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Ourivesaria. Do Românico ao Manuelino*. Lisboa: IPM, pp. 138-139.

OREY, Leonor d', e PIMENTEL, António Filipe, 1991. *Lamagiedes couleurs et des pierres. Bijoux du XVIe au XIXe siècle*. Bruxelles: Fondation Europalia International.

OVÍDIO, 1732. *Les Métamorphoses d'Ovide*. Ed. por Abade Banier, ill. por Bernard Picard *et al*., Amesterdão: R. & J. Wetstein & G. Smith, t. I e II.

PAIS, Alexandre Nobre, 2011. «Testemunhos de silêncio. Dionísio Ferreira e António Ferreira no ciclo dos presépios setecentistas portugueses», *in* FRANCO, Anísio (coord.), *REVELAÇÕES. O Presépio de Santa Teresa de Carnide*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 32-51. Catálogo de exposição.

PENALVA, Luísa, 2012. «Juízo Final», *in* BASTOS, Celina (coord. científ.), *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, p. 74. Catálogo de exposição.

_____, 2013. «Custódia da Bemposta», *in* PIMENTEL, António Filipe (coord. científ.), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/Museu de São Roque/INCM, pp. 98-99. Roteiro de exposição.

_____, 2016. «Jewellery», *in* LEE, Peter, ANDAYA, Leonard Y., ANDAYA, Barbara Watson [et. al.] (ed.). *Port cities. Multicultural emporiums of Asia. 1500-1900*. Singapura: Asian Civilisations Museum, pp. 182-185.

_____, 2016. «Juízo Final», *in* PIMENTEL, António Filipe, FRANCO, Anísio, e CARVALHO, José Alberto Seabra (coord. científ.), *Obras em Reserva. O Museu que não se vê*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/INCM, pp. 34-35. Catálogo de exposição.

_____, 2016. «Toilette Set», *in* VIGNON, Charlotte, e BAULEZ, Christian. *Pierre Gouthière: virtuoso gilder at the French court*. New York: The Frick Collection; London: D Giles Limited, pp. 154-157.

_____, 2017. «Gemas brasileiras», *in* SOUSA, Maria da Conceição Borges, PENALVA, Luísa, e SOROMENHO, Miguel (coord. cientif.), *Portugal. Drawing the world*. Luxembourg: MNHA, pp. 108-110. Catálogo de exposição.

_____, 2017. «Joias goesas», *in* SOUSA, Maria da Conceição Borges, PENALVA, Luísa, e SOROMENHO, Miguel (coord. cientif.), *Portugal. Drawing the world*. Luxembourg: MNHA, pp. 94-97. Catálogo de exposição.

_____, 2017. «Plate», *in* DMITRIEVA, Olga, SHCHERBINA, Ekaterina, e VEDUSHKIN, Vladimir, *Lords of the Ocean. Treasures of the Portuguese Empire of the 16th–18th centuries*. Moscow: The Moscow Kremlin State Historical and Cultural Museum and Heritage Site, p. 113. Catálogo de exposição.

_____, 2017. «Salver», *in* DMITRIEVA, Olga, SHCHERBINA, Ekaterina, e VEDUSHKIN, Vladimir, *Lords of the Ocean. Treasures of the Portuguese Empire of the 16th–18th centuries*. Moscow: The Moscow Kremlin State Historical and Cultural Museum and Heritage Site, pp. 184-185. Catálogo de exposição.

PEREIRA, Duarte Pacheco, 1892. *Esmeraldo de situ orbis*. Raphael Eduardo de Azevedo Basto (dir.). Lisboa: Imprensa Nacional.

PEREIRA, Luiz Gonzaga, 1927. *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833. Manuscripto nº 215 da Secção dos Reservados da Bibliotheca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

PIMENTEL, António Filipe (coord. científ.), 2012. *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/INCM. Catálogo de exposição.

_____ (coord. científ.), 2013. *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/Museu de São Roque/INCM. Roteiro de exposição.

PIMENTEL, António Filipe, FRANCO, Anísio, e CARVALHO, José Alberto Seabra (coord. científ.), 2016. *Obras em Reserva. O Museu que não se vê.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/INCM. Catálogo de exposição.

PINHO, Elsa Garrett, 2002 (revisto e actualizado em março de 2011). *Património Cultural da Nação Bens Culturais Móveis Classificados, Inventariados ou Arrolados.* Disponível em: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/patrimoniomovelnovo/historial_bmci_2011.pdf [acedido a 08.03.2019].

PINTO, Augusto Cardoso, 1943. «Relatório acerca dos Inventários do Museu das Janelas Verdes (1939)», in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. III, pp. 46-88.

PINTO, Maria Helena Mendes, 1974. *Doação Antenor Patiño*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura, Museu Nacional de Arte Antiga. Separata do Boletim do MNAA.

_____, 1979. «Móveis», in *Artes Decorativas no Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XVIII.* Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 24-142.

PORFÍRIO, José Luís Gordo, 1999. «O Museu – Espaços e Exposição», *in* PORFÍRIO, José Luís Gordo (coord.), *Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa*. München: Hirmer Verlag, pp. 36-43. Catálogo de exposição.

QUADROS, Sandra Patrícia Antunes Ferreira da Costa Saldanha e, 2012. *Alessandro Giusti (1715-1799) e a Aula de Escultura de Mafra.* Tese de doutoramento em Letras, área de História, na especialidade de História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

QUINCY, Antoine Quatremère de, 2012 [1796]. *Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquites from Rome and Athens (texts & Documents).* Los Angeles: Getty Research Institute.

RACZYNSKI, Atanazy, 1846. *Les arts en Portugal: lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard.

RAU, Virginia, 1947. *Inventário dos bens da Rainha de Grã Bretanha D. Catarina de Bragança*. Coimbra: Biblioteca da Universidade.

RODRIGUES, Rute Andreia Massano, 2017. *Entre a Salvaguarda e a Destruição: a extinção das Ordens Religiosas em Portugal e as suas consequências para o Património Artístico dos Conventos (1834-1868)*. Tese elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de História, na especialidade de Arte, Património e Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29993/1/ulfl238854_td.pdf [acedido a 28.02.2019].

RONFORT, Jean Nérée (dir.), 2009. *André Charles Boulle (1642-1732). Un nouveau style pour l'Europe*. Paris: Somogy éditions d'Art.

RUIZ, María José Martínez, 2018. «The Spanish Art Gallery, Londres: Su papel en la difusión y dispersion del arte hispánico», in *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado.* Quaderns Ars Longa / Cuadernos Ars Longa, 7. Universitat de València, pp. 393-420.

SACRAMENTO, Maria do, 1639. *Noticia da fundação do Convento da Madre de Deos de Lisboa das Relig[ioz]as descalças da prim[ei]ra regra de Nossa Madre Santa Clara : e de alguas couzas q[ue] ainda se puderaä descobrir com certeza das vidas e mortes de m[ui]tas Madres Santas... / escritas por hua freira do mesmo convento*. S.l.: s.n.

SANTOS, Alberto A. da Silveira Costa, 1950. «Os quadros e medalhões do estado que se encontravam no Palácio das Necessidades», in *Diário de Lisboa*, 25 de dezembro, n.º 10.082, pp. 8-10.

SANTOS, Reynaldo dos, 1938. «"Homenagem à Memória do Dr. José de Figueiredo no Museu das Janelas Verdes em 19 de Fevereiro de 1938 pelo Presidente da Academia Dr. Reinaldo dos Santos», in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes,* vol. III, pp. 9-29.

_____, 1939. *O políptico da Madre de Deus de Quintino Metsys*: palestra feita ao Grupo dos amigos do Museu em 3 de Dezembro de 1938. Lisboa: Amigos do Museu.

SCHOLTEN, Frits, 2016. «Scale, prayer and play», in *Small Wonders. Late-Gothic boxwood micro-carving from the Low Countries*. Amsterdam: Rijksmuseum, pp. 171-210. Catálogo de exposição.

SERUYA, Ana Isabel, e PEREIRA, Mário (coord.), 2007. *40 anos do Instituto José de Figueiredo.* Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro.

SIEMON, Julia (ed.), 2017. *The Silver Caesars. A Renaissance Mystery*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Catálogo de exposição.

SILVA, Raquel Henriques, 2012. «Da alma dos museus e da sua indispensável salvaguarda», in BASTOS, Celina (coord.), *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 12-22. Catálogo de exposição.

SOUSA, J. M. Cordeiro de, 1958. «A Fonte da Vida do Museu das Janelas Verdes», in *A Família*, n.º 2, dezembro.

SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 2011. *VIAGENS. Lacas Namban e de Outras Paragens*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Antiga

_____, 2013. *Vita Christi, Marfins Luso-Orientais.* Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga.

_____, 2016. «Ivory catechisms. Christian sculpture from Goa and Sri Lanka», in *Christianity in Asia Sacred Art and Visual Splendour*. Singapore: Asian Civilisations Museum, pp. 104-136.

_____, 2017. «L'ivoire afro-portugais: un nouveau langage», *in* COQUERY-VIDROVITCH, Catherine (dir.), *L'Afrique des Routes. Histoire de la circulation des hommes, des richesses et des idées à travers le continent africain*. Paris: Actes Sud, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, pp. 92-99. Catálogo de exposição.

_____, 2019. *Mobiliário português*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Roteiro.

SOUSA, Maria da Conceição Borges, PENALVA, Luísa, e SOROMENHO, Miguel (coord. científ.), 2017. *Portugal. Drawing the world*. Lisboa, Luxembourg: MNHA. Catálogo de exposição.

TEIXEIRA, José, 1986. *D. Fernando II: rei--artista.* Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.

TIEMBLO, María Pía Timón, 2002. *El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo.* Madrid: Publicaciones Españolas de Arte.

TOSTATI, Alphonsi, 1728. *Commentaria in primam partem Exodi*, *operum tomus secundus,* Venetiis, MDCCXXVIII, Typographia Balleoniana.

TURNER, Nicholas, 2000. *Desenhos de Mestres Europeus nas Colecções Portuguesas* (catálogo). Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém.

VASCONCELOS, Joaquim, 1914-1915. *Arte religiosa em Portugal*. Porto: Emilio Biel.

WOLTMANN, Alfred, 1866. *Holbein und seine zeit*. Leipzig: E.A. Seemann.

XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira, 2014. *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*. Tese apresentada para a obtenção do grau de Doutor em História da Arte – Especialização em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/15313.

_____, 2015. «As doações do conde de Carvalhido à Academia de Belas Artes de Lisboa», *in* MALTA, Marize, e NETO, Maria João (eds.), *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX. Perfis e Trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio, pp. 399-424.

_____, 2016. «D. Fernando II e o enriquecimento do acervo da Academia de Belas Artes de Lisboa», *in* MALTA, Marize, e NETO Maria João (eds.), *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: as Academias de Belas-Artes; Rio de Janeiro; Lisboa; Porto (1816-1836).* Lisboa: Caleidoscópio, pp. 475-488.

_____, 2018. *O marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa.* Lisboa: Caleidoscópio.

ZAMBONI, Silla, 1978. «Ludovico Mazzolino: una primizia ed altri inediti», in *Prospettiva: rivista di storia dell'arte antica e moderna*, out., pp. 53-62.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Exposição

PROJETO
Anísio Franco
António Filipe Pimentel
José Alberto Seabra Carvalho

COMISSARIADO
Adelaide Lopes
Alexandra Gomes Markl
Ana Kol
Ana Rita Gonçalves
André Afonso
Anísio Franco
António Filipe Pimentel
Celina Bastos
Conceição Ribeiro
Inês Gaspar Silva
Irina Duarte
Joaquim Oliveira Caetano
José Alberto Seabra Carvalho
Luísa Penalva
Maria da Conceição Borges de Sousa
Maria João Vilhena de Carvalho
Marta Carvalho
Miguel Soromenho
Patrícia Milhanas Machado
Paula Brito Medori
Ramiro A. Gonçalves
Rui André Alves Trindade
Susana Campos
Teresa Serra e Moura

APOIO AO COMISSARIADO
José Manuel Carneiro
Luís Montalvão

PROJETO MUSEOGRÁFICO
Manuela Fernandes, DGPC

TEXTOS
Alexandra Gomes Markl
José Alberto Seabra Carvalho
Paula Brito Medori

TRADUÇÃO
John Elliott

REGISTRAR
Ana Kol (coord.)
Inês Gaspar Silva

CONSERVAÇÃO E RESTAURO
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Agostinho Oliveira
Conceição Ribeiro
Sofia Júlio
Susana Campos
Teresa Serra e Moura

LABORATÓRIO JOSÉ DE FIGUEIREDO
Belmira Maduro
Elsa Lopes
Francisca Figueira
Lília Esteves
Luis Pedro
Margarida Cavaco
Mariana Cardoso
Mercês Lorena
Paula Cruz
Paula Monteiro
Teresa Félix

Alexandra Kalinina, estagiária
Andreia Ribeiro, colaboradora
Maria José Moinhos, DGPC
Mariana Cardoso, colaboradora
Raquel Cunha, colaboradora
Rosário Loureiro, colaboradora

DESIGN GRÁFICO
Sónia Teixeira Pinto

PRODUÇÃO GRÁFICA
De Metro a Metro
Ocyan

VÍDEOS
Alexandra Rodrigues
Ana Sousa
Black Shell Digital Design
Márcio Laranjeira
Overshoot

CONSTRUÇÃO
J. C. Sampaio Lda.

MONTAGEM
Equipa do Museu Nacional de Arte Antiga
Anísio Franco e Inês Gaspar Silva (coord.)

ILUMINAÇÃO
Vitor Vajão, Atelier de Iluminação e Eletrotecnia, Lda.

SEGURANÇA
Luísa Penalva (coord.)

ACOLHIMENTO E VIGILÂNCIA
Patrimonium – Gestão e Promoção de Bens Culturais

COMUNICAÇÃO
Paula Brito Medori (coord.)
Ana Sousa
Ramiro A. Gonçalves
Rui Mestre

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO
Adelaide Lopes
Ana Rita Gonçalves
Irina Duarte
Marta Carvalho

PARCEIROS INSTITUCIONAIS

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Catálogo

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA
José Alberto Seabra Carvalho
Miguel Soromenho

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Ana Sousa

APOIO À COORDENAÇÃO
Celina Bastos

TEXTOS
Adelaide Lopes (AL)
Alexandra Gomes Markl (AGM)
Ana Kol (AK)
Ana Rita Gonçalves (ARG)
Anísio Franco (AF)
Celina Bastos (CB)
Conceição Ribeiro (CR)
Inês Gaspar Silva (IGS)
Irina Duarte (ID)
Joaquim Oliveira Caetano (JOC)
José Alberto Seabra Carvalho (JASC)
Luísa Penalva (LP)
Márcio Laranjeira (ML)
Maria da Conceição Borges de Sousa (MCBS)
Maria João Vilhena Carvalho (MJVC)
Marta Carvalho (MC)
Miguel Soromenho (MS)
Patrícia Milhanas Machado (PMM)
Ramiro A. Gonçalves (RAG)
Rui André Alves Trindade (RAAT)
Susana Campos (SC)
Teresa Serra e Moura (TSM)

DESIGN GRÁFICO
Sónia Teixeira Pinto

REVISÃO
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
Alexandra Rodrigues e Milene Almeida: fig. 7.
Arquivo Laboratório José de Figueiredo: figs. 1-4, 8, 15.
Arquivo MNAA: figs. 16-19, 30-32, 35-46, 50, 53.
Cenjor (Carmo Gravelho: fig. 48; Ricardo Dias: fig. 52).
DGPC/Arquivo de Documentação Fotográfica: Alexandra Encarnação (coord.); Alexandra Encarnação, Élia Marques (conservação); Luísa Oliveira, José Paulo Ruas (fotografia); Tânia Olim, Sofia Torrado (inventariação); Pedro Barros (tratamento de imagem) (Carlos Monteiro: cats. 80, 81; José Pessoa: cats. 5, 22, 23, 26, 27, 34, 38, 42, 46, 54-57, 62, 64, 68, 71, 76, 78, 85; Luís Pavão: cat. 51, 72, 75, 79; Luísa Oliveira: cats. 1, 2, 28, 33, 40, 47-48, 50, 52, 58, 59, 66, 67, 69, 73, 77, 84, 88, 89, 98, 105, 107, 113, 115 e figs. 31, 33; Luísa Oliveira e José Paulo Ruas: cats. 4, 39, 63, 70, 90; Paulo Alexandrino: cats. 7, 8, 15-21, 24, 25, 29-32, 35-37, 3-45, 53, 60, 61, 74, 82, 83, 86, 87, 91-94, 99-104, 106, 108-112, 114, 116-117 e figs. 6, 55; DGPC/ADF: figs. 29, 47, 51).
DGPC/LJF, Luís Piorro: cats. 6, 11-14, 49; figs. 24, 25, 28.
Francisca Pulido Valente: cat. 9.
Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Florença: fig. 23.
João Pedro (Black Shell Digital Design): figs. 11, 12.
Longshot: cat. 95.
Márcio Laranjeira: cat. 97.
Mário de Oliveira: cat. 41.
Maya Kosa & Sérgio da Costa: cat. 3.
MNAA, Paulo Alexandrino: figs. 13, 14, 20, 34, 49, 54.
MNAA, Sónia Costa: cat. 10; figs. 9, 10, 26, 27.
Museu de Marinha: fig. 5.
Museu Nacional del Prado, Madrid: fig. 22.
RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Thierry Ollivier: fig. 21.
The Metropolitan Museum of Art: cat. 65.
Vasco Melo, Câmara Municipal de Lisboa: cat. 96.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

© **EDIÇÃO:** MNAA e INCM, 2019
© **TEXTOS:** os seus autores, 2019

ISBN
978-972-27-2775-4

DEPÓSITO LEGAL
454640/19

N.º DE EDIÇÃO
1023314

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

ISBN 978-972-27-2775-4

REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

PATRIMONIO CULTURAL
Direção-Geral do Património Cultural