



Vitor Manuel Teixeira Manaças

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA

1911-1962

I VOLUME



UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

1991

Vitor Manuel Teixeira Manaças

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

I VOLUME

*Dissertação de Mestrado em História da Arte
apresentado à Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.*

34904



*À memória
de Lucinda Tavares e António Manaças*

À Mena

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

INDICE

Agradecimentos	4
Introdução	6
1	
Da Galeria Nacional de Pintura ao Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia	16
2	
Do Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia ao Museu Nacional de Arte Antiga	25
3	
Museu Nacional de Arte Antiga	
3.1 José de Figueiredo 1911-1937	39
3.2 João Couto 1938-1962	74
4	
Leitura Crítica	107
Conclusão	144
Notas	153
Cronologia do Museu Nacional de Arte Antiga	162
Cronologia de Exposições Temporárias	
Instituições Obras e Factos	168
Cronologia dos Museus Portugueses	170
Cronologia Comparada	172
Cronologia dos Museus Estrangeiros	182
Bibliografia de José de Figueiredo	187
Bibliografia sobre José de Figueiredo	188
Bibliografia de João Couto	189
Bibliografia Geral	192

Abreviaturas:

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor José-Augusto França, a disponibilidade que manifestou ao aceitar orientar este nosso trabalho e o apoio que me concedeu sempre que solicitado.

Ao Arquitecto José Sommer Ribeiro, pelo apoio e estímulo que nos dispensou, não só para este trabalho, como no percurso que a ele conduziu.

Ao Dr. José Krohn da Silva, que permitiu amavelmente a consulta do espólio de seu tio, Dr. José de Figueiredo assim como à Dra. Maria Luisa Fonseca Figueiredo que também facultou parte desse espólio.

À Dra. Maria Alice Beaumont, pelas facilidades que nos concedeu no acesso à documentação dos arquivos do Museu Nacional de Arte Antiga, enquanto sua directora e pelo seu testemunho pessoal no retrato que traçou da figura do Dr. João Couto; à Dra. Ana Maria Brandão ao permitir dar continuidade às pesquisas depois de assumir a direcção do Museu; ao Dr. José Luís Porfírio, pela forma como sempre se nos disponibilizou, assim como aos Drs. Maria Helena Fidalgo e Alberto Seabra pela atenção que deram ao nosso trabalho e a todos os funcionários do Museu Nacional de Arte Antiga, que de uma forma ou de outra nos ajudaram.

Ao Pintor Abel de Moura, Pintora Madalena Cabral e Dra. Maria Teresa Gomes Ferreira, pelos testemunhos pessoais sobre a obra e a personalidade do Dr. João Couto.

Ao Pintor Cruz de Carvalho, pela amável cedência de documentação relativa aos seus estudos para a renovação do MNAA.

O nosso agradecimento abrange ainda tantas outras pessoas e entidades cujo contributo de diferentes maneiras foi também fundamental para a nossa investigação.

«Ce sont toujours la conservation et la réunion d'un trésor précieux qui constituent la raison de l'édification du musée et ces bâtiments doivent être conçus dans le même esprit que les bibliothèques (...), qui peuvent être considérées pour une part comme un trésor public, comme l'entrepôt le plus précieux des connaissances humaines, pour l'autre comme un temple consacré aux études».

(Durand, 1803)

«Les musées sont les bibliothèques parlantes des écoles de dessin».

(Philippe Chennevières, 1895)

«Bibliothèque, le musée l'est non seulement dans sa visée stricte de répertoire des connaissances, mais encore dans sa fonction de livre où se lit une histoire, histoire d'un déroulement continu sans fracture entre passé et présent».

(Dominique Pulot, 1983)

INTRODUÇÃO

O Museu Nacional de Arte Antiga foi, entre 1911 e meados dos anos 50, a referência portuguesa do que em museologia se fazia no estrangeiro.

A lei de 28 de Maio de 1911, que cria o *Museu Nacional de Arte Contemporânea* transforma o *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia* em *Museu Nacional de Arte Antiga*. A nomeação de José de Figueiredo para seu director constitui momento de ruptura importante na história do Museu e ponto de partida de uma evolução que se continuou com João Couto.

Não podemos deixar de considerar, contudo, antes da inauguração do *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia*, outros dois importantes momentos que poderemos chamar de formação: o da fundação da *Galeria Nacional de Pintura*, em 1836, no antigo Convento de São Francisco da Cidade e o da sua abertura a público em 1868 graças aos esforços do Marquês de Sousa Holstein, vice-presidente da Academia de Bellas-Artes.

Definimos três períodos no percurso do MNAA entre 1884 e 1962: o primeiro inicia-se com a inauguração do então chamado *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia* no Palácio dos Condes de Alvor, em 1884, o segundo, em 1911, com a nomeação de José de Figueiredo para seu director e o terceiro, em 1938, com o início da direcção de João Couto e a construção do anexo poente, sob projecto do architecto Guilherme Rebello de Andrade.

São estes três períodos os momentos de ruptura que consideramos no nosso trabalho.

No primeiro, embora não se encontrem, propostas que definam uma concepção de museu que se sintonizasse com as que já então começavam a surgir na Europa, representa, porém, no contexto português, avanço importante, na medida em que o seu acervo passa do antigo Convento de São Francisco para edifício próprio, que tinha recebido obras de beneficiação para a instalação da *Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* de 1882.

O segundo momento verifica-se quando José de Figueiredo pela primeira vez se preocupa com a organização das colecções segundo critérios então seguidos em alguns museus europeus, constituindo as suas obras de arranjo e organização museológica avanço significativo que colocou o MNAA a par de muitos museus da Europa. É, por outro lado, neste período que se define a localização definitiva do Museu com a aprovação dos projectos de Guilherme Rebello de Andrade para o anexo poente e para a remodelação e ampliação do Palácio dos Condes de Alvor.

O terceiro é a concretização, por João Couto, da ampliação do museu proposta por José de Figueiredo, com a qual aquele «em grande parte não concordava», mas que assume «por inteiro» indo, no entanto, modificar o projecto de alterações inicialmente previsto para o Palácio, para nele concretizar a sua ideia de museu, que passava por

torná-lo num Centro de Estudos de Arte em que a função pedagógica fosse um dos seus importantes campos de acção.

O conceito de museu tinha evoluído desde finais do século XIX até à primeira Guerra Mundial «que constituiu o primeiro tempo de hibernação e de destruição de museus». ¹ O período entre as duas guerras representou o tempo em que foram reequacionados os problemas museológicos, tendo sido nele que se constituiu o *Office International des Musées*, se publicou, entre 1926 e 1935, a revista *Museion* e o *Enquête International sur la Réforme des Galeries Publiques* dirigido por George Wildenstein e se realizaram muitas conferências e congressos. A Conferência de Madrid de 1934 constituiu o momento de reflexão e crítica de importantes propostas museológicas e museográficas que, em grande parte, já não eram as de José de Figueiredo mas foram as de João Couto.

A participação e o contributo de outras áreas profissionais, para além da museologia, na elaboração do projecto de um museu foi uma das razões que nos levou a uma leitura da história do MNAA entre 1911 e 1962, por ele constituir a referência museológica mais significativa, não só pela sua própria evolução, como pela contribuição dos seus directores, José de Figueiredo e João Couto, no desenvolvimento da museologia portuguesa, contribuição essa que, no primeiro se caracterizou pela formação de museus regionais e, no segundo, pela profissionalização da actividade de conservador.

Esta incursão no passado do MNAA levou-nos à confirmação de uma ideia que há muito tempo nos acompanha — a de que a interdisciplinaridade é hoje, como provavelmente teria sido ontem, um dos factores mais importantes para um bom resultado, neste caso, de um projecto museológico.

Algumas das limitações que encontramos na evolução do MNAB, nomeadamente quando das propostas de alteração que levaram à cons-

trução do anexo poente e à ampliação do Palácio dos Condes de Alvor, foram resultantes da falta de diálogo entre conservador e arquitecto.

Neste nosso trabalho, não podemos deixar de reflectir e opinar sobre matérias que, não sendo exactamente da nossa área se apresentam indispensáveis para a consecução de um juízo crítico, o nosso juízo crítico, sobre o assunto deste trabalho — a museologia.

É necessário, neste momento, definir dois conceitos — o de museologia e o de museografia — que até meados deste século e, por vezes, ainda hoje, eram utilizados indiscriminadamente.

Assim, a *museologia* será segundo uma definição de 1981 «uma ciência aplicada, a ciência do museu. Estuda a sua história e o seu papel na sociedade, as formas específicas de investigação e conservação física, de apresentação, de animação e de difusão, da organização e do funcionamento, da arquitectura nova ou musealizada, os sítios acolhidos ou escolhidos, a tipologia, a deontologia».² A *museografia*, também em definição de 1981, será «um corpo de técnicas e de práticas, aplicadas ao museu».³

Estas definições, contudo, estão longe de esclarecer o papel de cada uma destas disciplinas o, que levou Mercedes Garberi, museóloga e directora das Colecções Comuns de Arte de Milão e António Piva, arquitecto, museógrafo e professor na Faculdade de Arquitectura de Milão a afirmar: «a museologia e a museografia confundem-se em tantos dos seus aspectos e dividem-se em tantos pontos que podemos em extremo considerá-los como uma só e a mesma disciplina».⁴

Esta afirmação de Mercedes Garberi e António Piva conduz-nos, de certa maneira, à aplicação indiscriminada que se fazia destes dois termos, com uma diferença fundamental: a de que os intervenientes não são só os «conservadores» mas sim um núcleo de especialistas que concorrem para a concretização do museu.

Não encontramos nas posições de João Couto e, muito menos, nas de José de Figueiredo uma opinião tendente à aceitação, do contributo do arquitecto na organização dos espaços museológicos, incluindo mesmo as intervenções que normalmente lhe são atribuídas nos projectos, nomeadamente os aspectos inerentes ao acabamento de interiores como, por exemplo, o estudo da cor e dos materiais a empregar. Segundo João Couto, o trabalho do arquitecto terminava quando o edifício se concluía.

Contudo, estas suas posições, analisadas no contexto da época e considerando o primeiro período da sua direcção, ajustam-se à atitude que seria, ainda na Europa, a de muitos dos directores de museus.

Para além do papel de outras áreas profissionais, que não a do conservador, no fazer do museu, outras razões nos levaram a esta análise: a procura de um percurso histórico que nos conduzisse à compreensão da evolução da museologia/museografia, para entender melhor o que hoje se faz e se ensina em Portugal.

Entenda-se que esta procura de um percurso histórico tem o sentido que lhe dá Joel Serrão, isto é, de que não é possível a quem «...pretender orientar-se no dédalo do seu tempo histórico (...) quer ignorar quer reviver o seu tempo ido».⁵

A museologia em Portugal aproximou-se, com José de Figueiredo, de conceitos então actuais, subsistindo ainda hoje a importância, no contexto português, de muitos dos museus regionais por ele formados a partir de 1911; no entanto, as consequências culturais da existência de tais museus não corresponderam à ideia que na Europa se tinha acerca da sua função. Uma das razões que poderá ter-lhes limitado a importância é o facto de a legislação então promulgada circunscrever a «...interpretação da realidade regional aos domínios artístico e arqueológico, omitindo assim a representação de importantes sectores da cultura das suas áreas de intervenção».⁶ Isto denota, exceptuando a

arqueologia, uma concepção de museu próxima daquela que José Figueiredo preconizava para o MNAA e que tinha a ver com as suas preocupações de historiador de arte, contrariamente ao que defendia José Leite de Vasconcelos que, nos finais do século XIX, propunha a incorporação nesses museus de secções de arqueologia, etnologia moderna, história natural e antropologia.

João Couto, propondo uma ruptura em relação ao que José de Figueiredo vinha fazendo, reaproxima a museologia portuguesa de um conceito resultante dos movimentos internacionais. A museologia torna-se então disciplina independente, acentua-se progressivamente a profissionalização do conservador e o museu diversifica a sua actividade, tentando participar, de maneira diferente, no processo cultural. A influência de João Couto introduz entre nós, tanto do ponto de vista teórico como do prático, opções resultantes de uma evolução que se processou entre as duas guerras.

Assim se definiram pontos de um percurso histórico, de uma história que está por fazer e que, certamente, não foi só construída por José de Figueiredo e João Couto, nem se concretizou só no MNAA.

Ao localizarmos este trabalho no período entre 1911 e 1962, foi também nossa intenção debruçarmo-nos sobre um tempo e um espaço que estabeleceu muitas das directrizes definidoras da evolução dos museus de arte em Portugal, não só do ponto de vista da organização das colecções como do da sua apresentação.

Foram diferentes, para esta evolução, as contribuições de José de Figueiredo e de João Couto, não só pelos contextos históricos das respectivas épocas como pelas diferentes maneiras de cada um pensar o museu, embora existindo pontos de confluência que, por vezes, têm levado a leituras lineares desse período.

A ideia de José de Figueiredo desenvolveu-se no sentido de concretizar num espaço físico, o Museu, as suas teorias da evolução da

pintura portuguesa a partir do século XV, embora as suas preocupações museológicas o levassem também a que essa concretização se fizesse de acordo com correntes então existentes e que conhecia muito bem, dado os contactos permanentes que mantinha com o que, em relação a uma teoria e a uma prática, se passava na Europa.

João Couto, preocupado, desde sempre, com a função pedagógica do museu entendida em sentido lato, isto é, ultrapassando os limites do museu complemento da escola, procurou interessar um número cada vez maior de pessoas nas suas actividades.

Esta preocupação levou-o a reflectir sobre duas correntes que considerava existirem em museologia: a do «museu estético» e a do «museu didáctico ou pedagógico».

Por outro lado foi ele quem pela primeira vez, em Portugal, assumiu a importância do conceito de museologia e das modificações porque aquele passava, procurando enquadrar-se dentro de parâmetros que traziam ao museu novas formas de organização, de programação e de apresentação.

A análise daquilo que foi continuidade e daquilo que foi ruptura, na passagem da direcção do MNAA de José de Figueiredo para João Couto, levar-nos-á a uma leitura deste período que constitui um ponto de partida, o nosso ponto de partida, para a compreensão de uma museologia que se fez em Portugal e que viria a contribuir para a compreensão da museologia e museografia que agora se faz em Portugal.

A necessidade de enquadrar o período de 1911-1962, levou-nos, por um lado, à leitura de textos referentes à *Galeria Nacional de Pintura* e ao *Museu Nacional de Bellas Artes e Arqueologia* e, por outro, à procura, fora dos limites cronológicos do trabalho, de pontos de ligação nos anos imediatos a este período.

Em relação aos antecedentes, são significativas, a nível teórico, as opiniões de Sousa Holstein, Sousa Viterbo e Joaquim de Vasconcelos,

que nos conduziram a ter em conta a existência de um conjunto de ideias, não só sobre a necessidade dos museus de um ponto de vista da Cultura, como do da sua importância para as profissões ligadas às artes industriais. Estas opiniões demonstram também uma consciência dos problemas de organização e instalação dos museus que ultrapassam os resultados obtidos na prática.

Este enquadramento conduz-nos à necessidade de uma análise sistematizada deste período que termina em José de Figueiredo, a quem a implantação da República possibilitou a concretização de algumas das suas ideias, que levaram ao segundo momento de ruptura por nós considerado.

Nos anos imediatos a 1962, o percurso de Maria José de Mendonça, directora do *Museu dos Coches*, do MNAA e autora do programa do *Museu Calouste Gulbenkian*, constituiu novo ponto de ruptura exigindo uma análise que conduza a uma releitura da museologia e museografia portuguesas dos últimos vinte anos.

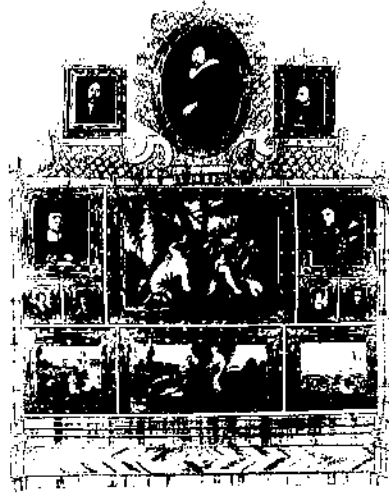
Analisámos o trabalho de José de Figueiredo e de João Couto tendo em conta as condicionantes que consideramos terem cerceado a concretização de muitas das suas ideias. As mais significativas foram os reduzidos orçamentos e as decisões com uma forte componente política que, em muitos casos, não consideraram aspectos fundamentais para uma correcta resolução dos problemas. Referiremos como exemplo as obras de construção do anexo poente e de ampliação do Palácio dos Condes de Alvor que, iniciadas em 1937, determinaram a localização definitiva do Museu e que resultaram em grande parte da necessidade de encontrar um espaço para a realização da Exposição dos Primitivos Portugueses, integrada nas Comemorações do Duplo Centenário. Esta Resolução não teve em conta o próprio parecer desfavorável do Conselho Superior das Obras Públicas.

Alguns dos textos de João Couto, embora consideremos que, por vezes, são contraditórios, defendem a ideia da localização do Museu num espaço urbano de características completamente diferentes daquele onde se encontra.

A análise efectuada levou-nos a perceber, tanto em José de Figueiredo como em João Couto, algumas das contradições existentes nas suas posições teóricas e na relação destas com a prática.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

Kunsthistorisches Museum, Viena
Galeria Stallburg, Séc. XVIII



Galeria de Dusseldorf, Alemanha.
Gravura do Séc. XVIII



1

DA GALERIA NACIONAL DE PINTURA
AO MUSEU NACIONAL DE BELLAS-ARTES E ARCHEOLOGIA

Vergonha é dize-lo, mas nada se tem feito em favor dos museus. Urge emquanto ainda é tempo reparar esta falta. Não podemos certamente suppôr que vindo tão tarde e com tão poucos meios será possível organizar em Portugal museus completos e ricos de obras primas. A maior parte dos quadros mais distinctos e quasi todas as esculpturas mais notaveis da antiguidade pertencem hoje a collecções publicas d'onde nunca sairão; é mais que certo que se perderam para sempre as ocasiões de adquirir obras primas.

(Sousa Holstein, 1875)

A Galeria Nacional de Pintura, aberta ao público em Março de 1868, devido aos esforços do Marquês de Sousa Holstein, foi fundada em 1836 «como subsidiária da Academia de Bellas-Artes, creada n'aquelle anno pela fecunda e intelligente iniciativa de Passos Manuel, [sendo] o seu primeiro fundo composto dos existentes no depósito geral [Convento de São Francisco] e provenientes dos conventos extintos em 1833».¹ À data da sua abertura já esse fundo tinha sido aumentado: em 1859 com as aquisições feitas no espólio da Rainha D. Carlota Joaquina e, entre 1865 e 1867, com as compras realizadas através do donativo de sessenta e cinco contos feito por D. Fernando.

Sousa Holstein constitui a primeira referência individual para uma leitura da história do *Museu Nacional de Arte Antiga* e da museologia em Portugal.

Marquês de Sousa Holstein



A relevância que Sousa Holstein atribuía aos museus não se confinava à simples apresentação a público das obras, fossem elas de pintura, de escultura, de artes industriais ou outras. A sua ideia de museu fazia com que lhes concedesse função extremamente importante, tanto no ensino artístico, como no das artes aplicadas à indústria.

A sua actuação é significativa a partir de 1862, data em que é nomeado vice-inspector da *Academia Real de Bellas-Artes*, onde tem papel relevante nas comissões para a reforma do ensino das Belas Artes e para a formação de museus.

A primeira dessas comissões é criada pelo Duque de Loulé e na segunda, nomeada por Rodrigues Sampaio, estavam representadas as duas Academias — a de Lisboa e a do Porto — e dela faziam parte, entre outros, António Tomás da Fonseca e Luciano Cordeiro. O texto deste último constitui, «um notável documento, que deve ser estudado com as *Observações sobre o Actual Estado das Artes em Portugal* ao mesmo tempo produzido por Sousa Holstein...».²

Esta última comissão, para além de estudar a reforma do ensino das Belas Artes nas academias, deveria elaborar o plano da organização de um museu de pintura, escultura, desenho, gravura, arte ornamental e arqueologia e, reconhecendo que o ensino ministrado nas academias «já não correspondia aos fins da sua constituição», considerava que a formação de um Museu de Belas Artes era «não só de provada conveniência para os estudos respectivos e crédito da civilização do paiz como trazia grandes vantagens a diferentes investigações relativas à história da pátria».³

Embora nenhuma das reformas tenha sido implementada, nem as referentes ao ensino, nem as que previam a formação de um Museu de Belas Artes, ficaram-nos os textos do relatório elaborado por Luciano Cordeiro e o de Sousa Holstein do qual a «comissão resolveu fazer uma excepcional tiragem de 4.000 exemplares».⁴

A abertura ao público da *Galeria Nacional de Pintura* constituiu também importante contributo para a formação de «museus nacionais» que, segundo Sousa Holstein, deveriam representar a história das nossas artes e exhibir as produções mais notáveis dos artistas portugueses, afirmando este que «a parte mais difficil d'esta collecção [estava já] formada, [existindo] na quinta salla da Academia Real de Bellas-Artes»,⁵ restando aumentá-la, adicionando exemplares que andavam dispersos pelo país.

Viria assim a constituir-se um museu central, subdividido em secções de pintura, escultura, desenho, arte ornamental, gravura, modelos architectónicos e arqueologia. Sousa Holstein preconizava ainda a instalação, junto a estes museus e deles dependendo, de oficinas de formação, de galvanoplastia e de fotografia, que possibilitassem a elaboração de reproduções, de modo a favorecer as trocas com museus estrangeiros.

Três elementos desta Comissão — Sousa Viterbo, Tomás de Fonseca e José Luís Monteiro — irão participar na organização do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*.

São significativas também, as suas preocupações em relação à conservação das obras de arte, assim como a concepção correcta que evidencia em relação à função e ao limite do restauro, afirmando ser impossível fazê-lo de forma conscienciosa quando o estrago produzido no quadro «destroi completamente a tinta primitiva» porque nesses «casos seria faze-lo de novo», como seria «...faltar à verdade querer supprir com pintura nova ou composição da lavra do restaurador as partes dos quadros que soffreram dannos irreparáveis»; só será possível, portanto, o restauro quando «o estrago é somente superficial» tornando-se então fácil, «...sem alterar a originalidade, restituir-lhe a apparencia que devêra ter».⁶

Estas opiniões mostram o seu conhecimento em matéria de conservação e de restauro, opiniões essas que só muito mais tarde José de

Sousa Viterbo



Tomás de Fonseca



Figueiredo irá defender e Luciano Freire concretizar quando do restauro, entre outras, de muitas das obras que existiam na *Galeria Nacional de Pintura*.

Nos aspectos referentes às condições de apresentação das obras na *Galeria Nacional de Pintura*, as afirmações de Sousa Holstein na introdução ao Catálogo Provisório diferem das expressas nas *Observações sobre o Actual Estado das Obras de Arte em Portugal*.

No primeiro, embora assumindo as limitações da instalação e o mau estado das pinturas, refere, no entanto, os cuidados postos na nova galeria onde se tomaram «todas as possíveis cautelas com o que se pode chamar a hygiene dos quadros, procurando-se evitar o contacto directo com as paredes por meio de um systema de ventilação appropriado...» tentando reduzir-se as alterações bruscas de temperatura, ainda que as salas se devam considerar provisórias «... não só pela falta de capacidade, mas também pela de outras condições...», podendo afirmar-se que «...se tomaram todas as precauções possíveis para conservar aquelles thesouros de arte».⁷

No segundo, a sua posição radicaliza-se, dizendo que «o mal era grande em 1868, tão grande que o vice-inspector, não querendo a responsabilidade do que poderia acontecer, pediu a algumas pessoas, cujo voto era auctorisadíssimo, que fizessem uma vistoria aquellas salas»,⁸ dela resultando a publicação no Diário do Governo⁹ de um relatório que, confirmando «o deplorável estado a que chegaram os quadros» constata que os «paeliativos a empregar para debellar em parte os males que os arruinam são poucos e quase nullos», como por exemplo a aplicação de caloríferos que considera ser «...dispendiosa [e] incompleta, por não corrigir proporcionalmente o defeito» fazendo notar que a humidade, «...principal causa dos estragos nas pinturas, não se infiltra unicamente pelas paredes em contacto com o ar extereior, a humidade existe espalhada em todo o recinto da galeria fornecida pelos ventiladores

José Luís Monteiro



que ella possui, e que n'este caso dão effeito contraproducente em consequencia de vir o ar exterior impregnado da mesma humidade».

Conclui o relatório pela necessidade da construção de uma nova galeria «em sítio appropriado que reuna todas as condições que demanda a hygiene dos quadros».

«O estado financeiro pouco próspero do nosso paiz parece à primeira vista negar a utilidade palpitante de tal construção; se considerarmos porém que a economia bem entendida é também o conservar as riquezas que um paiz possui, não se poderá negar que esta necessidade é uma das mais urgentes que os poderes públicos têm a tratar».¹⁰

Este relatório, afirma Sousa Holstein, «teve o resultado que têm quasi todos os relatórios. Provocou algumas correspondências officiais e fallaram n'elle dois dias os periódicos...», não trazendo, contudo «...o remédio que tão urgente era. Apesar das repetidas instancias que até hoje não descontinuaram tudo permaneceu como estava. Pode continuar assim; é porém certo que n'uma epocha mais ou menos próxima, quando se quizer seriamente organizar uma galeria, procurar-se-hão os quadros, que formavam o museu de pinturas, e encontrar-se-hão montões de tábuas carunchosas e fragmentos de telas podres».¹¹

Os textos de Sousa Holstein revelam as limitações que marcaram a formação dos museus portugueses que, como veremos, em muitos dos seus aspectos se prolongaram até hoje. Se às afirmações da necessidade da construção de um edifício para instalar a *Galeria Nacional de Pintura* juntarmos as das dificuldades que adiaram «de anno para anno» a abertura ao público da mesma — falta de pessoal e de dotações —, constataremos que os problemas fundamentais do processo de evolução que levou à criação, em 1911, do MNAA irão repetir-se ciclica-

mente, não sendo difícil encontrar documentação ao longo da sua história que comprove as dificuldades de que nos falava Sousa Holstein.¹²

Considerava também que a criação de «Museus Centrais» em Lisboa não dispensava a existência de «museus provinciais», que não seriam, contudo, cópias reduzidas do «museu central», mas o resultado dos núcleos existentes localmente, de modo a conservá-los e a aumentá-los. Citava, a propósito, alguns dos já existentes: no Porto, o *Museu Municipal*, inaugurado em 1852, «que não tinha rival em todo o Reino»¹³ e era constituído pela colecção Allen que o município tinha comprado em 1850, tendo publicado o primeiro catálogo em Portugal em 1852; o *Museu da Academia Portuense de Bellas-Artes*, inaugurado em 1833 no convento de Santo António, tendo sido aprovada a existência da instituição em Março de 1836; em Évora, o *Museu do Cenáculo*; o *Museu do Instituto Arqueológico de Coimbra*, que, a partir de 1896, foi dirigido por António Augusto Gonçalves.

Mas, sobretudo, para Sousa Holstein o que era «necessário organizar eram museus de arte industrial junto às escolas em que se [ensinasse] desenho às classes operárias», devendo ser formados tendo-se em vista a indústria existente na localidade em que tiverem de organizar-se. «Assim nas Caldas o museu deve ser principalmente de cerâmica, em Guimarães de ourivesaria etc.»¹⁴ Inspirava-se o vice-inspector, «claramente nas doutrinas de William Morris e de Ruskin».¹⁵

No entanto, já anteriormente ao texto de Sousa Holstein, que temos vindo a citar, havia museus que, segundo José Augusto França «pretendiam abrir-se às artes industriais. Pelo menos era este o programa proposto em 1853 pelo director da Colecção Allen que a municipalidade do Porto acabava de adquirir: o novo museu devia impulsionar as Belas-Artes, tanto quanto as artes industriais...».¹⁶

Preocupado com a qualidade artística dos objectos industriais, Sousa Holstein defendia a formação de «museus circulantes», cujas

colecções seriam formadas por objectos que não podiam ser reproduzidos mas que deveriam ser observados e analisados «pelo maior número possível de pessoas», dando como exemplo as exposições itinerantes que o *South Kensington Museum* mantinha em digressão pela província «dando assim aos operários que não [podiam] ir a Londres, o ensejo de conhecer e estudar o que por outra forma não podiam ver».¹⁷

Esta visão alargada da função dos museus, que ultrapassa a ideia de museu de Belas Artes, propunha uma instituição museal que ainda hoje, em Portugal, considerando os contextos actuais, se encontra pouco desenvolvida.

Mesmo em relação às propostas de criação de «museus provinciais», só após a implantação da Primeira República e com a aprovação de diplomas legislativos surge, segundo Henrique Gouveia, a «estrutura de enquadramento do movimento museológico regional que irá constituir um dos aspectos mais salientes do período da primeira república».¹⁸

O pensamento teórico sobre a instituição museal em Portugal na segunda metade do século XIX aproximava-se em alguns aspectos do que se fazia na Europa. Por exemplo, segundo Dominique Poulot, um dos aspectos que caracterizara os museus neste século, e que vinha já do século XVIII, era a sua utilização «com o fim de dar educação aos operários com talento, para um maior benefício do comércio e indústria nacional (...) é o caso dos museus estreitamente ligados às fábricas (...) como, por exemplo o museu nacional de Cerâmica de Sèvres ou de Limoges...».¹⁹

Refere aliás, a fundação, no ano de 1889, em Saint-Etienne de um «museu digno da cidade e da sua indústria... destinado a facultar à nossa fábrica um brilhante progresso, a favorecer a iniciativa individual do trabalhador e a formar o seu gosto, desenvolvendo, as suas aptidões pela concentração das obras primas de todos os géneros». Trata-se,

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911 - 1962

ainda segundo Dominique Poulot, «de um grande projecto simultaneamente social, pedagógico e económico».²⁰

A ideia de Sousa-Holstein de criar «museus centrais» e «museus provinciais», bem como a importância que atribuía à promoção de «museus industriais», nos centros de produção nacionais, constituem os elementos de aproximação com as teorias europeias que se iam pondo em prática.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

Inauguração da Exposição da Arte Ornamental no Museu Nacional de Bellas Artes



2

DO MUSEU NACIONAL DE BELLAS-ARTES E ARCHEOLOGIA
AO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Não são os museus de bellas artes simples ostentação ou mero passatempo das classes abastadas e dos que procuram ocupar aprazivelmente as horas ociosas; é n'elles que os artistas mais aprendem, e o povo mais se educa; é por elles que as artes industriaes progridem e se aperfeiçoam gradual e convenientemente.

(Conde de Almedina, 1883)

O *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia* foi inaugurado em 12 de Dezembro de 1884 no Palácio dos Condes de Alvor «que o governo tomou de renda para esse fim...»¹ em 1879. Participou na sua organização o vice-inspector da Academia, Conde de Almedina, assim como vários académicos, entre os quais, Simões de Almeida, José Luís Monteiro, Sousa Viterbo e António Tomás da Fonseca, este último, o seu primeiro director.

Contribuiu bastante para a sua criação a realização, em 1882, no mesmo local — que recebeu obras de beneficiação para esse fim —, da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, constituída por obras de arte ornamental e decorativa produzidas nos dois países desde os mais remotos tempos até finais do século XVIII.

Conde de Almedina



Esse contributo deveu-se não só ao facto de se ter reunido um tão vasto número de objectos (cerca de quatro mil), muitos dos quais ficaram em depósito, para além dos já existentes na Academia, como também, afirma-o o Conde de Almedina, à convicção que ficou no público, por ver «ne'lla reunidos tantos e tantos objectos de subido valor», de que se «impunha a necessidade» de Lisboa «possuir um museu de Bellas-Artes, archeologia e artes industriais».²

A concretização desta exposição deve-se ao êxito obtido por uma outra com o mesmo nome, realizada no *South Kensington Museum* de Londres, em 1881, e à cedência pela Espanha, para nela figurarem, das obras que tinha enviado à exposição inglesa.

A representação portuguesa em Londres foi organizada com obras da *Galeria Nacional de Pintura*, das colecções reais e do Patriarcado, tendo tido como comissário Delfim Guedes.

Para a exposição de Lisboa foram seleccionadas, para além das obras enviadas a Londres, as que foram reunidas pela Comissão Executiva e aquelas que não chegaram a figurar nessa exposição, «...pelo receio de poderem ser extraviadas ou de algum modo deterioradas».³

D. Fernando de Saxe-Coburgo que pertencia à comissão de honra «foi um dos mais entusiastas patrocinadores do certame, tendo ele próprio reservado uma sala para expor colecções que distraiu do Palácio das Necessidades».⁴

As extensas crónicas que Brito Rebelo* dedica à exposição nas páginas da *Occidente* e em que a descreve pormenorizadamente servem-lhe também para criticar a escolha do Palácio dos Condes de Alvor como edifício do *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia*.

* Jacinto Inácio de Brito Rebelo (Ponta Delgada 1830 - 1920), militar de carreira, foi fundador e redactor da revista *O Occidente* e colaborador de vários periódicos, onde escreveu artigos de carácter histórico, muitos deles de grande seriedade de investigação, sendo um dos seus principais estudos *Gil Vicente* (1912).

Occidente, 11 de Março de 1882



Essas crónicas constituem a primeira análise crítica à instalação do Museu, referindo os diferentes aspectos a que deve obedecer um edifício para esse fim, não só quanto à sua construção, como quanto à sua localização. Considera que «as salas não são grandes, e a luz é má para o fim a que se destina o palácio. Nas poucas ocasiões que alli temos tido, temo-nos visto embaraçados às vezes para procurar posição de bem podermos ver alguns objectos expostos. A proximidade do mar, a falta de ventilação apropriada e, naturalmente, a falta de impermeabilidade das suas paredes do lado de traz, devem trazer vários danos aos objectos alli conservados, quando esses objectos sejam de natureza a poderem soffrer alterações de agentes externos, como quadros, madeiras, artefactos de seda e laã, etc.».³ Esta análise, sendo a enumeração das deficiências de localização e de construção do palácio, aliás ainda actuais, constitui uma correcta definição do que devem ser as condições de habitabilidade para as obras de arte.

A seguir à *Exposição de Arte Ornamental* o Palácio dos Condes de Alvor teve as primeiras obras de adaptação a museu, supondo João Couto que já nessa altura as salas tenham sido dotadas de luz zenital.

A solução adoptada para a diminuição da entrada de luz lateral, no andar nobre, foi a do fechamento de todas as janelas que dão para a rua das Janelas Verdes e a colocação, nos vãos, de pesados reposteiros. Aliás, também José de Figueiredo a adoptou nas salas que foi modificando a partir de 1911 e João Couto manteve-a, com algumas alterações, quando da nova musealização dos espaços do Palácio, nos finais dos anos 40, solução essa que se mantém até hoje.

A passagem das obras de arte do Convento de São Francisco da Cidade para o Palácio dos Condes de Alvor representou grande melhoria nas suas condições de instalação e possibilitou uma mais alargada apresentação das mesmas obras.

Museu de Bellas-Artes e Archeologia



No convento de São Francisco só se apresentavam a público obras de pintura, não estando expostas as colecções de desenho, gravura, e objectos de artes industriais — pratas, louças e tecidos — porque, além da falta de pessoal, não existiam salas que oferecessem condições para essa apresentação, situação que, em parte, se modificou com a transferência para as novas instalações. Segundo um texto anónimo⁶ publicado em 1892, estavam instaladas no andar nobre do Palácio e ocupando dezasseis salas a galeria de quadros, as colecções de arte aplicada, as artes industriais e os desenhos de Domingos Sequeira; no piso térreo, de início foram aproveitadas três salas, sendo a primeira ocupada por esculturas, entre as quais, originais de artistas portugueses, modelos de monumentos, mosaicos, etc., a segunda, por moldagens de esculturas e de motivos arquitectónicos e ainda de fragmentos de estatuetária medieval e renascentista e, a terceira, por veículos antigos, entre os quais, os coches de Estado do casamento de D. João V.

Fotos 1 a 5 e 11

Fotos 9 e 10

Fotos 6 a 8

O seu acervo tinha sido bastante aumentado depois da abertura a público da *Galeria Nacional de Pintura* em São Francisco da Cidade, nomeadamente com os donativos do Conde Daupias, do Conde de Almeida e de Zea Bermudes, encontrando-se grande parte dele em arrecadações.

Quando da inauguração do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*, o número de quadros expostos era, segundo o mesmo autor, já de quatrocentos, «tendo sido augmentado até hoje». Possuía o Museu em reserva, em 1882, cerca de quinhentas pinturas se bem que, entre elas, se encontrassem obras de «menor importância em número de metade».⁷

Para além das colecções já citadas, a do mobiliário que, quando da fundação do Museu, não era significativa foi, «de todas as secções, aquella que mais desenvolvimento tem experimentado e actualmente [1892] invade, por assim dizer, todas as salas do Museu». Ansiando

a direcção por «...ver concluídas as obras encetadas de há muito na parte do edifício por ora vedado ao público, a fim de proceder a uma distribuição mais methodica e bem ordenada desta e das outras secções...».⁸

Esta afirmação contraria a que José de Figueiredo profere, em entrevista a *O Século* de 1912, a propósito da possível organização de um museu de artes decorativas e em que diz: «...da colecção de mobiliário, o museu a meu cargo, quando muito, [poderia] ceder três ou quatro peças», acrescentando que, «arcuzes e cadeiras são todas não só necessárias mas insuficientes (...) tendo eu ainda há pouco (...) comprado três arcas dos séculos XV e XVI em Madrid».⁹

A abertura do Museu, se bem que representasse um avanço importante no caminho que Sousa Holstein tinha idealizado, este estava «...longe de poder ser colocado a par dos que [existiam] lá fora, em Londres, Paris, Viena, Madrid, Roma, Nápoles, etc...» e mesmo «em muitas cidades secundárias», segundo afirmava o Conde de Almedina no catálogo provisório, acrescentando que, tal como se apresentava, merecia, no entanto, «...a atenção dos estudiosos e amadores, sobretudo no que se refere à História da Arte em Portugal».¹⁰

A ideia defendida pelo Conde de Almedina de que um museu de belas artes não é simples ostentação ou mero passatempo das classes abastadas, «... sendo neles que os artistas mais aprendem e o povo mais se educa»,¹¹ constituía posição próxima de algumas defendidas nas décadas finais do século XIX, na Europa, nomeadamente em França, sem que, contudo, a sua concretização, quer nos museus de Lisboa, quer nos da província, e aqui muito menos, estivesse sequer próxima do que já se fazia em outros países.

Durante todo o século XIX, segundo Dominique Poulot, «os museus conheceram uma longa fase de melhoramentos no seu funcionamento, sendo o seu património analisado, o que vai dar lugar a uma

publicação sistemática de catálogos, de inventários e de revistas especializadas com o objectivo de ilustrar as colecções». ¹²

Se, em relação a muitas destas afirmações, podemos encontrar paralelos nas de Sousa Holstein ou do Conde de Almedina, a sua concretização, fica longe dos resultados práticos que, na Europa, os museus obtiveram.

Em relação aos catálogos, já Sousa Holstein escrevia em 1868 que o catálogo completo da *Galeria Nacional de Pintura* deveria reunir as descrições circunstanciadas dos quadros, a história dos mesmos, isto é, a proveniência e as «vicissitudes por que passaram até entrar na colecção nacional» devendo, além disso, «dar a conhecer as biografias dos artistas a que se poderem atribuir os quadros (...) e todos os demais esclarecimentos que possam tornar o catálogo um trabalho definitivo e completo e um guia seguro para os visitantes da galeria». ¹³

A «Advertência» que Sousa Holstein introduz para justificar as limitações do catálogo provisório de 1868 e que traduz uma ideia actual, na altura, da sua função num museu mostra de forma clara o atraso em que nos encontrávamos, já que era a «primeira vez» que se tentava um esboço de catálogo em Portugal «...onde a história da arte nacional, [era] por enquanto um chaos de noticias incompletas e incertas». ¹⁴

Limitações idênticas às do catálogo de 1868 têm as edições seguintes, de 1872, de 1883 e de 1889. O mesmo acontece com o trabalho de Gabriel Pereira, *Museu Nacional de Bellas-Artes, Aspecto Geral* e com o de Manuel de Macedo, *Introdução a um Catálogo não Publicado da Galeria de Pintura*, embora este último possamos considerar tratar-se de uma introdução e não propriamente de um catálogo.

Sousa Viterbo escrevia em 1907, no *Diário de Notícias*, ser preciso organizar um inventário, que, ao mesmo tempo servisse de precaução contra o roubo, contribuisse para a organização de um catálogo

Museu de Bellas-Artes e Archeologia



Museu de Bellas-Artes e Archeologia



geral, ainda não existente. Havia apenas «um catálogo de pintura e esse mesmo a pedir nova edição correcta e aumentada».¹⁵ Afirmava ainda Sousa Viterbo, dentro duma concepção actual da função do museu, que «sem catálogo ou guia indicador, [este] está muito longe do seu fim, deixando a flutuar no vazio e na incerteza o espírito de quem o procura para estudo ou simples recreio».¹⁶

Constituem análises críticas importantes para a compreensão da evolução do MNAA o livro de Sousa Viterbo *L'enseignement des Beaux-Arts en Portugal*, publicado quando da *Exposição Universal* de Paris em 1900, os seus artigos redigidos para o *Diário de Notícias*¹⁷ e o de José de Figueiredo, feito um ano depois, *O Legado Valmor e a Reforma dos Serviços de Bellas-Artes*. Mais tarde, em 1915, com o artigo publicado na *Atlântida* e subordinado ao título, *O Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa*, José de Figueiredo critica asperamente os directores anteriores, principalmente António José Nunes, sucessor em 1894, na direcção do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*, de António Tomas da Fonseca, considerando-os, no entanto, sem educação específica para o cargo, o «que também não era fácil na época em que viveram». Curiosamente poupa Carlos Reis com quem, em 1909, irá ter forte polémica na Academia e nos jornais de Lisboa.¹⁸

Sendo, tanto na altura daqueles dois directores, como na de José de Figueiredo a colecção mais importante a de pintura, foi esta a que lhes mereceu a principal atenção. Foram, contudo, diferentes, afirma José de Figueiredo, os critérios desses dois directores do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*.

«O primeiro, numa orientação racional, dado o número relativamente reduzido de quadros estrangeiros, parece te-los agrupado por épocas: o professor Nunes, ao tomar posse do museu, alterou esta disposição, para os colocar por escolas». Afirmava ainda que António Tomas da Fonseca «com uma boa orientação reduziu bastante o número

de pinturas expostas, opondo-se tenazmente á exibição de determinados quadros, cuja colocação a vaidade e inconsciência dos doadores não dispensava, tendo sido bem cedo «o precursor dos que, na única solução aceitável, defendem o princípio de que a obra, quando inferior artisticamente, deve ser eliminada dos verdadeiros museus de arte dando-se-lhe, no caso de se impôr pelo seu valor documental, um lugar á parte e em secção separada».¹⁹

Em relação ao segundo, considera-o responsável por o museu se ter transformado num «verdadeiro depósito, onde a obra de arte autêntica desaparecia, apagada e perdida entre banalidades e verdadeiros horrores», além de que se iam progressivamente deteriorando pela sua localização subindo até à cimalha e sem os cuidados e conservação indispensáveis²⁰ e os de modificação de temperatura, que eram fáceis de obter, as pinturas, além de descolorizadas pela sua colocação e pela falta de ambiente digno, iam ainda, dia a dia, perdendo-se com os progressos constantes da ruína que lhes trouxera, mais do que o decorrer do tempo, os maus tratos sofridos».²¹

Não existe nenhuma informação escrita que explicita a concepção museológica que levou à organização dos espaços do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*; existe, no entanto, informação visual em postais publicados pelo museu e em fotografias reproduzidas no citado livro de Sousa Viterbo e, ainda, em algumas fotografias existentes nos arquivos do MNAA.

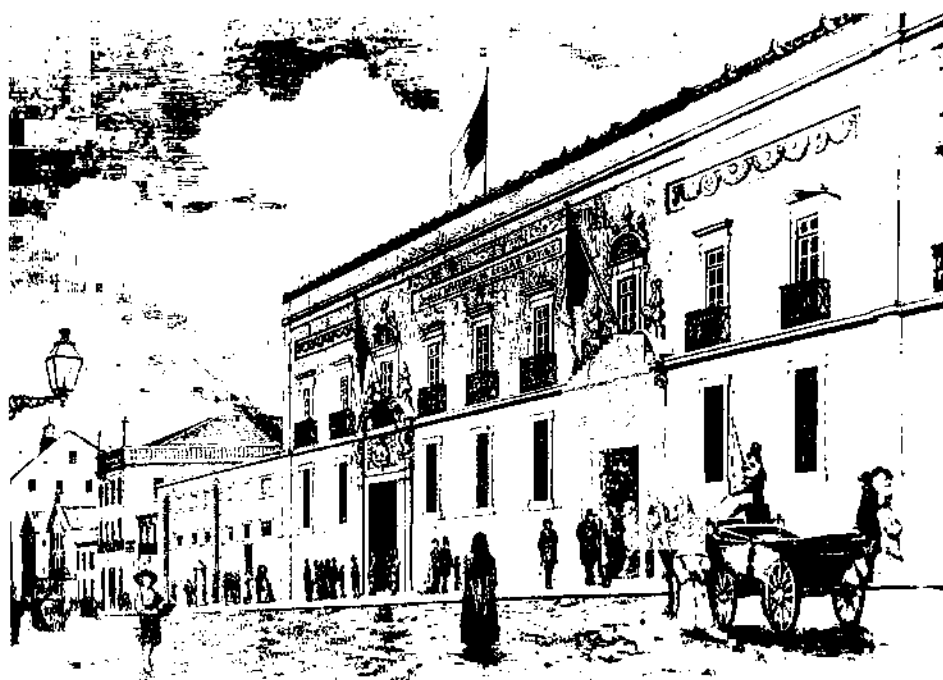
Contributo importante para a história do MNAA, o *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia* constituiu também, no contexto português, período significativo na evolução da nossa museologia.

Museu de Bellas-Artes e Archeologia



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

Vista exterior do Museu Nacional de Bellas Artes — Palácio da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental de Lisboa



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

1 – Museu Nacional de Bellas Artes, Sala 3



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

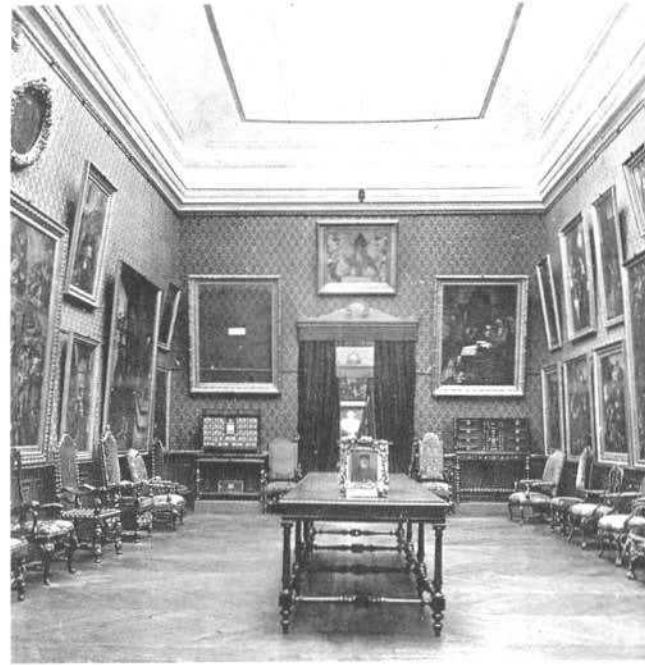
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

2 — Museu Nacional de Bellas Artes, Sala de Pintura

3 — Museu Nacional de Bellas Artes, Sala de Pintura

4 — Museu Nacional de Bellas Artes, Sala de Pintura

5 — Museu Nacional de Bellas Artes, Sala de Pintura



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

6 — Museu Nacional de Bellas Artes, Sala de Escultura

7 — Museu Nacional de Bellas Artes, Sala de Escultura

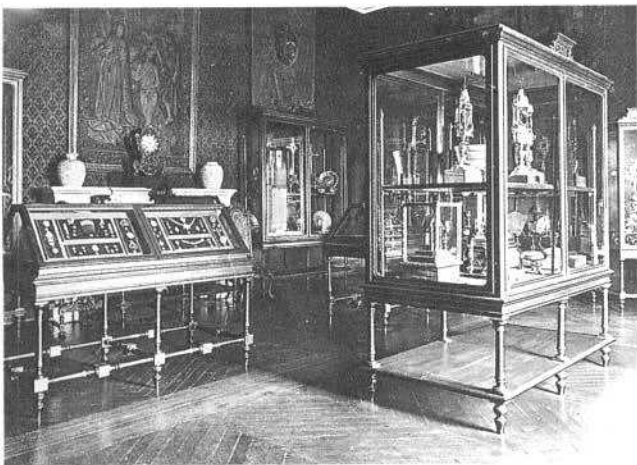
8 — Museu Nacional de Bellas Artes, Sala de Escultura



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

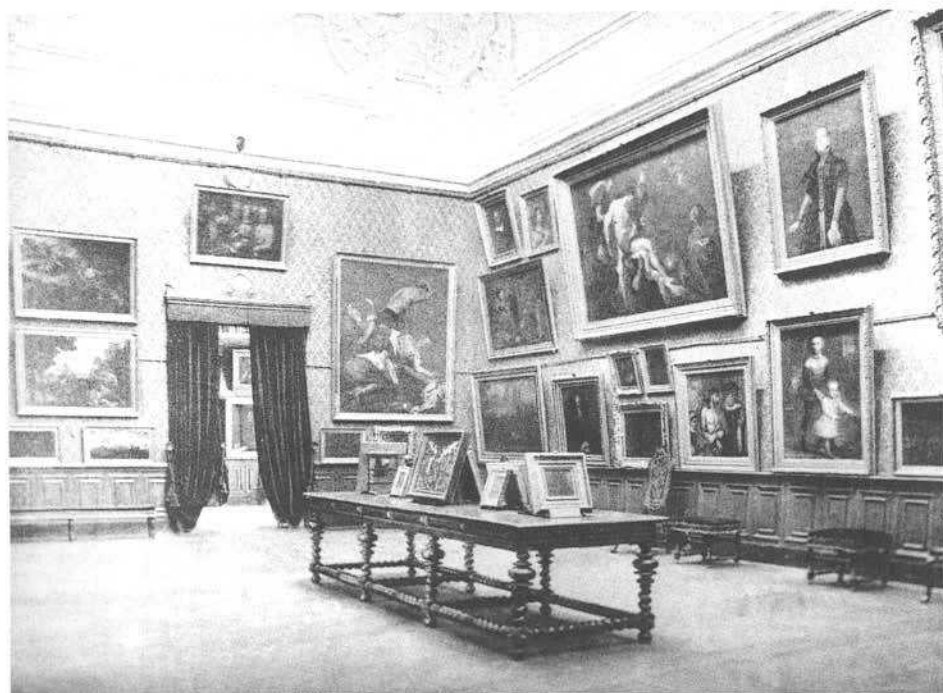
9 — Museu Nacional de Bellas Artes, Sala de Arte Aplicada

10 — Museu Nacional de Bellas Artes,
Sala Conde de Carvalhido



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

11 — Museu Nacional de Bellas Artes, Sala 2



3

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

3.1 JOSÉ DE FIGUEIREDO 1911-1937

Guarda e sacrário do melhor e mais importante núcleo de obras de arte que nos ficaram dos nossos maiores, é indispensável que ela se transforme de simples colecção, que ainda em grande parte é, num verdadeiro museu; isto é, em oficina na qual as obras de arte, ao mesmo tempo que sejam elemento de prazer e de turismo, se tornem verdadeiros instrumentos de cultura.

(José de Figueiredo, 1932)

Pouco tempo depois de terminar o curso de Direito em Coimbra (1893), «sem o menor amor pelas coisas da jurisprudência», José de Figueiredo parte para Paris, onde reside cerca de seis anos, para «estudar assuntos de arte». Aí, frequenta, entre outros, os cursos livres de Taine e Lafenestre, «mas tanto ou mais que nessas lições...» educa-se «... nos grandes e pequenos museus»,¹ e na convivência com o meio artístico e intelectual francês, principalmente com Rodin e Salomon Reinach. Este último, conservador dos Museus Nacionais e membro do *Institut de France*, já em 1909 afirmava, em artigo na *Revue Archeologique*, a necessidade de «... expor tudo o que por qualquer razão é instrutivo, mas não nos mesmos locais e nas mesmas condições de luxo e aparato, aquilo que é típico ou aquilo que é simplesmente interessante...»² e em 1929 participava num inquérito sobre problemas

Dr. José de Figueiredo



dos museus dirigido por Georges Wildenstein e publicado pelos *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*.

No seu livro *O Legado Valmor e a Reforma dos Serviços de Bellas-Artes*, de 1901, ano em que publica também *Portugal na Exposição de Paris*, José de Figueiredo aborda pela primeira vez o problema dos museus, criticando as colecções e o estado em que se encontravam os de Lisboa e do Porto «soffrendo» com a sua «desorganização não só o nosso ensino artístico mas ainda os amadores e o grosso do público que não tiram d'elles a acção que deveriam tirar. O das Janellas Verdes não possui uma única obra de Silva Porto!, e o que tem de Soares dos Reis é indigno do grande morto. Ao mesmo tempo, e isso é doença de que enfermam, igualmente, os dois do Porto, exhibem-se n'elles obras que não se recommendam por nada, e cuja eliminação, por isso, se impõe!!»³ Quando em 1911 assume a direcção do MNAA irá ter em conta esta opinião.

Referindo o *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia*, afirma: «... quanto à classificação das obras d'arte pelas escolas e pelas datas, como às indispensáveis indicações, em cada uma d'ellas, do nome do seu autor, do seu assumpto, e da época em que foram feitas, como ainda, pelo que respeita á sua reunião por grupos, evitando-se que telas da mesma maneira se percam por salas differentes tudo isso é essencial, como o é igualmente a organização de catálogos baratos, ao alcance de todos, tudo isso é absolutamente desconhecido entre nós. Catálogos não há mesmo nenhuns: nem baratos, nem caros!»⁴

Em 1910, quando da implantação da República, participa activamente na organização e legislação dos Serviços de Belas Artes, na criação dos Conselhos de Arte e Archeologia, nas leis de protecção do património artístico e na criação dos museus regionais, de que falaremos adiante.

Escreve em 1908 *A Evolução da Arte em Portugal* e, dois anos mais tarde, *Arte Portuguesa Primitiva — O Pintor Nuno Gonçalves*.

A publicação deste livro e o «conceito dos primitivos portugueses, consagram-no como crítico de arte»,⁵ contribuindo este facto decisivamente para que recaísse nele a escolha como director do Museu Nacional de Arte Antiga, lugar para que foi nomeado em 29 de Maio de 1911.

Sob influência de José de Figueiredo, a Lei de 26 de Maio, ao criar o *Museu Nacional de Arte Contemporânea*, para onde transitaram as obras posteriores a 1850 existentes no *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia*, vem facilitar, em certa medida, as modificações que o director do MNAA pretendia introduzir na organização e apresentação das colecções em virtude do espaço disponibilizado com a saída das referidas obras.

Esta separação foi, na opinião de José de Bragança, «um tanto arbitrária não [correspondendo] a uma época bem definida e menos ainda a qualquer revolução na estética nacional — apenas conveniências de aspectos administrativos, dentro das coisas da arte».⁶

O Museu foi instalado no Convento de São Francisco, nas mesmas salas onde Sousa Holstein, em 1868, tinha aberto ao público a *Galeria Nacional de Pintura*, tendo sido nomeado seu director Carlos Reis, que exercia as mesmas funções no *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia*. Este mantém o cargo até 1914, ano em que foi substituído por Columbano que dirige o Museu até 1929, sucedendo-lhe Sousa Lopes até 1944 e Diogo de Macedo de 1944 até 1959.

Compunha-se o Museu, quando da sua inauguração, de cinco salas de pintura, uma sala de escultura e duas mais pequenas onde se expuseram aquarelas e pastéis.

Entre 1911 e 1962 o Museu recebeu algumas alterações e ampliações, sendo a mais significativa a realizada por Diogo de Macedo.

Museu Nacional de Arte Contemporânea



O acesso que se fazia pelo Largo da Biblioteca Pública passou, a partir das modificações de 1945, a realizar-se pela Rua Serpa Pinto, através de um pequeno jardim.

Este jardim, também na opinião de Diogo de Macedo, foi a primeira galeria de escultura ao ar livre que se organizou em Portugal como parte integrante de um Museu.⁷

Desde a sua inauguração que nem a colecção, nem as instalações correspondem à função que um museu de arte contemporânea deve ter no contexto cultural da sua época.⁸

Tal como sucederia ao MNAA no percurso da sua história, várias hipóteses de novas instalações se puseram no Museu Nacional de Arte Contemporânea, nomeadamente, em 1945, a transferência que se previu para o Palácio Nacional da Ajuda,⁹ proposta muito contestada na imprensa. Reynaldo dos Santos, em entrevista ao *Diário de Lisboa*, afirma ter de se encontrar um local maior mas «nunca para Belém ou coisa semelhante».¹⁰

José de Figueiredo, pouco tempo depois de ser nomeado director do MNAA, define a sua opção para a reorganização do Museu, defendendo um critério simultaneamente científico e artístico, considerando que «a classificação das obras de arte por escolas e por séculos é por vezes inestética. Porém o processo artístico é por vezes confuso. O ideal é conjugar o processo científico com o artístico, de forma que quem entre no museu tenha a compreensão rápida das épocas, mas não sofra uma impressão desagradável pela aproximação de certas obras do género oposto».¹¹

José de Figueiredo, ao definir a sua opção de reorganização do Museu, leva à prática afirmações contidas no seu livro *O Legado Valmor e a reforma dos Serviços de Bellas Artes*, assumindo uma posição crítica em relação aos primeiros directores do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*, crítica que reafirmará, em 1915, no artigo da *Atlântida*.

Definindo o programa museológico para a pintura primitiva portuguesa, pensa agrupá-la em salas diferentes e organizá-la por séculos, constituindo três grandes grupos: «...o do Sul do paiz (Évora), o do centro (Lisboa) e o do norte (Viseu). Seria bom que viessem também para a colecção os quadros de S. Vicente os de Nuno Gonçalves e mais três do século XV que seriam collocados numa sala especial».¹²

Tem desde o início da sua direcção duas preocupações prioritárias: a recuperação e conservação das pinturas, acudindo «... aos quadros em mais eminente ruína ou aos que, sendo de maior valor, estavam, como o *S. Jerónimo*, de Dürer, prejudicados por quasi desfigurados,...»¹³ e a apresentação ao público das colecções, em que reformula toda a secção de pintura, reduzindo substancialmente as obras, expondo apenas aquelas que tinham real mérito.

Em relação à recuperação da pintura não podemos deixar de referir o papel relevante de Luciano Freire que, tendo já restaurado as tábuas de Nuno Gonçalves, assume a responsabilidade do restauro e limpeza das obras.

A sua primeira intervenção nas galerias é a organização do seu espaço museológico colocando os quadros numa única fila e espaçados de modo a que não se prejudiquem, substituindo aquela até aí adoptada em que as pinturas, como o afirmava, «eram desvalorizadas pela sua colocação e falta de ambiente digno».¹⁴ Esta proposta museológica só vem a generalizar-se depois da primeira Guerra Mundial quando os museus europeus reorganizam as suas colecções em dois grupos de galerias — principais e secundárias — levando à prática uma teoria que, como afirma Germain Bazin, teve percussores no século XIX: já em 1821 Goethe a propunha num artigo no *Kunst und Allertum*, e Ruskin «sonhava ver os quadros da *National Gallery* espaçados e numa só fila...»¹⁵ preconizando em 1853, num artigo no *Times*, a divisão das colecções em duas galerias.

Fotos 12 a 18

Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia



Museu Nacional de Arte Antiga



Estas preocupações levam-no a propor obras de adaptação e de complemento do Palácio, visto que «o que está construído é apenas a parte central e o lado poente, faltando-lhe o braço nascente. Ora essa parte já podia ser feita em condições de servir para museu».¹⁶

Retoma, assim, uma ideia já preconizada em 1909 pela Academia, que dirige uma comunicação ao ministro do Reino, redigida por Ramalho Ortigão, Luciano Freire e D. José Pessanha (à qual José de Figueiredo não devia ser estranho), manifestando preocupação pelo estado de conservação dos quadros, devido «às oscilações de temperatura e particularmente ao excessivo calor dos meses estivais»,¹⁷ e onde se propõe, entre outras soluções, o complemento do edifício do museu «...tomando-se na construção as precauções necessárias para que n'essa parte do palácio, a temperatura não soffra oscilações muito sensíveis e nunca possa atingir um grau muito elevado, e expondo-se n'essas novas salas os quadros dos seculos XV e XVI».¹⁸

As suas frequentes viagens pela Europa permitem-lhe acompanhar a evolução museológica que, entre os finais do século XIX e a primeira Guerra Mundial, corresponde a uma mudança significativa na concepção do museu.

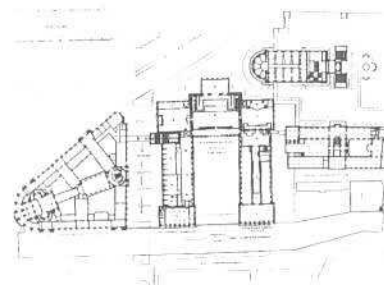
Esta nova concepção de museu é defendida por Wilhelm Bode que, no *Kaizer Friedrich Museum* de Berlim, construído entre 1897 e 1903, reúne o seu acervo, constituído por coleções da idade média, renascimento e moderna, segundo um critério de museu misto, em que móveis, objectos de arte, pintura e escultura de uma mesma época, são organizados na mesma sala, harmonizando-se a arquitectura de interior de acordo com a época da colecção.

Sendo a colecção do MNAA constituída por núcleos de pintura, desenho e gravura, escultura e artes decorativas (no qual se

Museu Nacional de Arte Antiga



Kaizer Friedrich Museum
«Ilha dos Museus», Berlim



encontram alguns dos objectos mais representativos do seu acervo) José de Figueiredo refere, como exemplos, principalmente museus cujas colecções se assemelhavam à deste.

Em 1914, após uma viagem pela França, Bélgica, Holanda e Inglaterra afirma conhecer «todos os museus da Europa e de entre todos justo é consignar que o melhor, o mais bem instalado e onde tudo é mais bem apresentado é por certo o *Kaiser Friedrich Museum* de Berlim»,¹⁹ situado na «*Ilha dos museus*».

Em 1915, no artigo *O Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa* reafirma a sua ideia de museu, inserindo-se no movimento que, a partir dos finais do século XIX, se desenvolve principalmente em Inglaterra, França e Alemanha considerando que «o moderno ideal do museu, aparte o gosto discutível que algumas das suas instalações revelam, é o que vemos realizado no 'Bayerisches National-Museum' de Munich, em que a obra de arte é apresentada no seu ambiente próprio, colocada entre as suas contemporâneas e disposta entre elas, no local que o seu primitivo destino lhes teria presumivelmente dado».²⁰

Dois períodos caracterizamos na direcção de José de Figueiredo: o primeiro, de ruptura, em que define e, em parte, concretiza algumas das suas propostas de transformação do Museu; o segundo, que se inicia em 1930, de concretização dos projectos que determinarão a sua localização definitiva e cujas obras começam em 1937, poucos meses antes da sua morte.

No primeiro período da sua direcção, ao proceder à reorganização de algumas das salas das galerias, pretendendo expor aquelas obras que tinham verdadeiro valor artístico e pensando num «lugar á parte em secções separadas para as de valor documental»,²¹ ideia que nunca concretiza, José de Figueiredo afirma-se como homem inovador no seu tempo.

No segundo, José de Figueiredo, ao defender a concretização da ampliação do Museu que iria determinar a sua localização definitiva

Bayerisches National-Museum



no Palácio dos Condes de Alvor e nos terrenos do antigo convento de Santo Alberto, não reflectindo sobre alguns dos aspectos da evolução que se processava na museologia, nomeadamente os relativos aos edifícios para museus, denota uma fixação em modelos já ultrapassados, o que aliás é afirmado por João Couto em 1939 no Boletim do MNAA.

Embora se compreenda que, em momentos cruciais da história do Museu, as decisões tenham ultrapassado a vontade dos seus directores, em José de Figueiredo não encontramos contudo, uma tomada de posição que correspondesse a uma adesão às modificações porque passava o conceito de museu, contrariamente a João Couto, em cujos textos nos apercebemos do seu desacordo com algumas das decisões oficiais.

Foram lentos os trabalhos de transformação por que passou o MNAA, devido principalmente à falta de dotações. Em 1912, anunciando a reabertura de «mais duas salas do museu», um jornalista do *O Século* escrevia: «Ainda não há muito tempo era voz corrente dizer-se que a cidade de Lisboa não possuía um museu de pintura digno d'uma visita...», e tendo as circunstâncias mudado não são essas mudanças, contudo devidas «...ao facto dos poderes públicos dispensarem mais atenções e benefícios ao museu, mas à razão pura e simples d'uma nova direcção desse estabelecimento».²²

Alguma da documentação encontrada no arquivo do MNAA e no espólio de José de Figueiredo demonstram bem as carências que o museu tinha em 1911, o que aliás constitui a história passada e presente do MNAA.

Três preocupações caracterizam estes documentos: a falta de verbas para as transformações nas instalações do Museu, de modo a corresponder «á importância das suas colecções, as carências orçamentais que por vezes atingem os serviços mais elementares para a sobrevivência de uma instituição deste tipo e as poucas dotações para a compra de obras de arte».²³

Em ofício de 1912 dirigido ao presidente da Comissão de Arte e Arqueologia da 1.ª Circunscrição, José de Figueiredo informa-o de que a verba votada para as despesas do museu, de 1.802\$750 reis era «mesquinhíssima» e «quasi inteiramente absorvida com as despesas ordinárias da casa, não dando 'margem' a gastos com a instalação do museu, restauração das obras de arte e sua reprodução fotográfica», problemas cuja resolução, para além do da biblioteca, considerava fundamentais para o «desenvolvimento do primeiro museu do paiz».²⁴

A falta de verba não permitia, por exemplo, realizar reproduções fotográficas que, por um lado, permitissem a permuta com museus estrangeiros e, por outro, possibilitassem «reproduções baratas, em postaes, das obras de arte expostas».²⁵

A outra preocupação patente nestes documentos era a das dotações para a compra de obras de arte. Em 1914, José de Figueiredo oficia ao Ministro de Instrução Pública, no sentido de lhe ser disponibilizada verba para esse fim: «e já que um paiz, como Portugal não (...) pode pensar em adquirir obras como, correntemente, as adquirem os grandes museus mundiais», estaria ao «alcance da sua bolsa quadros e outras obras dos chamados pequenos mestres desde que ela se abra como deve ser».²⁶

Ainda em 1930, José de Figueiredo refere: «...as condições de instalação, apesar de muito melhoradas desde que, em 1911, assumimos a direcção do museu, deixam muito a desejar. As salas que fizemos de novo e por inteiro, desde o *parquet*, *lambris* e paredes até ao tecto, claraboia e telhado, ou sejam, no primeiro andar, as salas A.B.C.D.E. e F e no andar térreo, a sala de ourivesaria francesa do século XVIII e a grande sala que em breve será instalada, estão bem e são as que deram fama ao museu lá fora (...) mas as restantes salas (...) essas deixam muito a desejar; *salvam-se* apenas pelo tratamento que fiz dar às pinturas nelas expostas, pinturas que, depois disso, emol-

Desenho 1

Foto 22

durei de novo, substituindo as antigas e horríveis molduras por outras da época, quando as pude obter, ou por boas cópias, conseguindo dessa forma um efeito de harmonia que, sem isso, aquelas obras não teriam».²⁷

Para a transformação das salas, iniciada em 1911, teve a colaboração do arquitecto Adães Bermudes* no restauro e na respectiva decoração. O arquitecto José Luís Monteiro colaborou também no estudo da sala concebida para a baixela Germain.

Desenho 1

Foto 22

Assim, quando em 1930 era encomendado a Guilherme Rebello de Andrade o projecto do anexo poente, grande parte do seu programa de transformação, previsto logo em 1911, encontrava-se ainda por realizar.

A reorganização do Museu, que José de Figueiredo inicia logo no primeiro ano da sua direcção, leva-o também a pensar na sua ampliação, devido à necessidade que tinha de encontrar novos espaços de exposição. Esta necessidade surge na sequência das transformações na organização e apresentação das colecções, cujo critério diminuiu em número significativo as obras expostas.

O primeiro projecto de ampliação é encomendado a Adães Bermudes, sendo escassa a sua documentação. Existe apenas a planta da cave tendo o resto do projecto desaparecido «no incendio do edifício do Terreiro do Paço, onde se achava então instalada a Direcção destas obras...»²⁸ ou sido destruído mais tarde pelo próprio arquitecto.²⁹

Desenho 2

* Adães Bermudes (1864-1947) fez o curso de arquitectura em Paris onde estudou com Blondel, assumindo a sua obra uma linguagem «neomanuelina». 1.º Prémio do concurso para o programa de bairros económicos (1896) a construir em Lisboa, Porto e Covilhã; ganhou o concurso para o projecto da escola primária tipo (1898) razão porque é nomeado director das Construções Escolares; Prémio Valmor (1908) com o prédio de gaveto do L. do Intendente; 1.º prémio do monumento ao Marquês de Pombal (1917).

São também escassas as referências à solução adoptada pelo projectista. João Couto refere o edifício com «...um amplo salão central inspirado na sala de escultura do *Palais des Beaux Arts* de Bruxelas, dois pavimentos com duas ordens de salas iluminadas por luz natural, tanto as superiores como as inferiores. O projecto previa ainda a demolição da Igreja do Convento de Santo Alberto».⁴⁰

São contraditórias as datas referentes ao início e interrupção das obras, bem como as razões que levaram à sua suspensão. No documento com data de 1932, escrito por José de Figueiredo, como presidente da *Comissão Administrativa das Obras do Museu Nacional de Arte Antiga*,⁴¹ pode ler-se: «O orçamento por estimativa a que se refere este pequeno relatório é destinado aos trabalhos de conclusão do edifício designado por anexo do Museu Nacional de Arte Antiga projecto de Adães Bermudes e cujas obras iniciadas em 1913 foram paralizadas em 1916». Não coincidem estas datas com a do documento do *Conselho de Arte e Arqueologia*, 1.ª Circunscrição, assinado pelo arquitecto José Luis Monteiro*, de 26 de Junho de 1915 onde se refere a necessidade da ampliação, considerando «a importância do recheio do Museu Nacional de Arte Antiga, parte do qual por falta de acomodações está ainda por expor e mesmo arrecadada em depósitos de vários edifícios públicos». Este recheio «excederá em valor material, seis mil contos, sendo em valor moral absolutamente inestimável, o que impõe como da maior urgência esta ampliação, que valorizará extraordinariamente

* José Luis Monteiro (1848-1941). Primeiro arquitecto português formado pela *École des Beaux-Arts* de Paris, introduziu em Portugal as técnicas do ferro como expressão arquitectónica própria, de que são exemplos, a *Gare da Estação do Rossio*, o *Mercado Central* e a *Sala Portugal da Sociedade de Geografia* (1897). Autor entre outras das seguintes obras: *Avenida Palace*; *Estação do Rossio*; *Casa Conde Castro de Guimarães*, Lisboa e *Casa Biester*, em Sintra sobre a qual José de Figueiredo escreveu um artigo na *Arquitectura Portuguesa* (n.º 4, Abril de 1908). Professor da Academia de Belas Artes (1881-1928), e director da Escola de Belas Artes a partir de 1912.

aqueles aspectos, colocando o nosso museu a par dos primeiros museus europeus...»³²

A estimativa de custo do projecto elaborado por Adães Bermudes, com data de 8 de Junho de 1915, é apresentada por este em anexo ao citado documento e prevê uma ampliação de 4 000 m² que orçaria em cerca de 170.000\$00.³³

As datas de José de Figueiredo também não coincidem com as do parecer do *Conselho Superior de Obras Públicas*³⁴ de 20 de Fevereiro de 1925, que refere como a data da elaboração do projecto o ano de 1916 e a da suspensão das obras o ano de 1920.

Em relação a esta suspensão, João Couto, baseado no artigo da *Ocidente* de José de Figueiredo, em que este afirma que «O Museu Nacional de Arte Antiga dentro em pouco com o vestíbulo e a escadaria nobre reconstituídos e a sua autêntica e interessante capela em que se fará apenas a substituição das peças móveis por outras de mais valor...»,³⁵ defende que havia desacordo entre as «...ideias do director do Museu e o projecto planeado por Adães Bermudes». ³⁶ Esta opinião não nos parece bem fundamentada, por um lado, devido à colaboração que Adães Bermudes vinha dando nos arranjos das salas do Palácio, por outro, pelo facto de a comissão nomeada pelo *Ministério da Educação Pública* ser constituída por José Luis Monteiro, José de Figueiredo e Adães Bermudes, o que nos leva a supor uma reflexão em comum em relação à elaboração do projecto. Há que considerar, ainda, ter sido o edifício projectado por Guilherme Rebello de Andrade construído sobre a cave existente do projecto de Adães Bermudes, tendo nela sido preservada a capela das Albertas. As justificações apresentadas no parecer do *Conselho Superior de Obras Públicas* para a suspensão das obras são as de que «este edifício cuja fachada principal é orientada a poente e portanto voltada para o jardim das Albertas seria por assim dizer a continuação do edifício do Museu ou um anexo do velho Palácio, e não



obstante a riqueza e elegância das suas formas, o respectivo projecto destoava de tal modo da arquitectura e do aspecto pombalino do edifício do Museu...», que o facto do desaparecimento do projecto num incêndio «...determinou a sua completa paralização». ³⁷

A análise destas justificações permite-nos pensar que as razões foram outras, ligadas à falta de verba para a obra poder continuar, ou a desacordos com a solução encontrada a nível dos alçados. Este facto teria levado ao pedido feito a José Luis Monteiro do estudo de novos alçados, ignorando João Couto se o arquitecto «...teria dado início ao estudo da planta de harmonia com o partido dos alçados, mas é de supor que o não tivesse feito». ³⁸

Embora só em 1937 se inicie a construção do anexo poente, consideramos o ano de 1930 como a primeira referência para as transformações há muito defendidas por José de Figueiredo e que iriam determinar a instalação definitiva do MNAA, por ser nesse ano que Guilherme Rebello de Andrade é nomeado para realizar os projectos de ampliação e remodelação do Museu.

Guilherme Rebello de Andrade, em colaboração com seu irmão Carlos, tinha já realizado pavilhões para representações portuguesas em certames internacionais: em 1922, o *Pavilhão da Indústria* da *Exposição do Rio de Janeiro*, reconstruído em 1931-32, no Parque Eduardo VII; em 1929, o da *Exposição Ibero-Americana* de Sevilha, ainda existente, em cujos salões de honra teve lugar a exposição de *Arte Portuguesa do período dos Descobrimentos*, organizada por José de Figueiredo.

Em 1927, José de Figueiredo afirmava em entrevista a um jornal de Lisboa: «Deixam-se perder centenas de contos como, por exemplo, nesse anexo do museu, cujos fundamentos e paredes, até ao primeiro andar, estão feitos, mas que jaz abandonado por falta de verba. Em breve as infiltrações farão ruir as paredes e o anexo, cujos trabalhos já realizados não se fariam hoje com mil contos, será um montão de escom-

Foto 23

Pavilhão Português
Exposição Ibero Americana,
Sevilha, 1929



bros». ¹⁰ Em 1930, em resposta a um ofício do Conselho de Arte e Arqueologia, reafirma mais uma vez que se «impõe a conclusão do anexo, pois só assim se poderá dar ao museu o desenvolvimento que há muito devia ter tido, permitindo-lhe o integral cumprimento da sua função como núcleo único que é, no seu género, no paiz». ⁴⁰

Tais afirmações confirmam não ser sua a responsabilidade da interrupção das obras do projecto de Adães Bermudes, ao mesmo tempo que demonstram a sua persistência na procura de melhorar e ampliar as instalações do MNAA, ideia que vinha defendendo desde a sua nomeação.

As razões apresentadas por José de Figueiredo não se ligavam apenas à necessidade de encontrar espaço para expor as obras de arte «que, pelo seu grande valor, não podem continuar longe do público» como também ao facto de considerar que o museu é «factor de turismo» e «elemento de cultura» importante. Por outro lado, contrapõe à ideia de que «os nossos outros museus tem de ser sempre *museus mortos*, ou seja, simples colecções mais ou menos imóveis, com um valor sobretudo de curiosidade», a de que o Museu das Janelas Verdes pode e tem de ser um «*museu vivo*», isto é, «*um museu laboratório ou museu oficina*», que necessita da sua biblioteca e da sua sala de conferências para ser o «complemento, do ponto de vista artistico, das escolas de todos os graus e especialidades de ensino». ⁴¹

A esta ideia não parece estranho João Couto que, influenciado pela leitura dos relatórios de museus, principalmente dos Estados Unidos da América, vem a organizar um programa de extensão escolar no MNAA.

No início da sua direcção, José de Figueiredo afirmara já a necessidade da ampliação do Palácio dos Condes de Alvor para o lado nascente, para aí instalar, entre outros serviços, a sala de conferências e a biblioteca. Em 1924, propunha oficialmente a aquisição da casa e

terreno que, confinando com o Museu, fazia extrema com a travessa José António Pereira, para aí funcionarem os serviços de reintegração da pintura antiga, situados na Academia Nacional de Belas Artes onde se encontravam alojados nas piores e até perigosas condições. Defendia também que se mantivesse o Museu isolado, «condição sem a qual nenhum museu poderá nunca, dentro do possível, estar garantido contra incêndio e roubo».⁴²

Esta proposta, como todas as outras, não foi atendida até que, no princípio de 1935, Duarte Pacheco determinou que se fizesse o projecto global do futuro museu, incluindo, para além do anexo poente, a ampliação do Palácio, o projecto do edifício do actual *Instituto José de Figueiredo* e a escadaria de acesso da Avenida 24 de Julho ao Jardim 9 de Abril. «Sendo um trabalho notável do arquitecto seu autor, não teria sido possível, pelo menos por agora, sem a visão ampla e clara, no caso, do Senhor Ministro das Obras Públicas, projecto que, quando efectivado virá resolver por completo as aspirações do sinatário e dos seus dois ilustres colegas na Comissão, o engenheiro Sr. Eduardo Rodrigues e arquitecto Sr. Guilherme Rebello de Andrade, e dará, à cidade de Lisboa um dos seus mais belos e pitorescos florões».⁴³

José de Figueiredo, no mesmo relatório, justificava as razões da necessidade da construção do anexo: «Porque urge expor ao público muitos milhares de obras de arte, num valor de muitas dezenas de milhares de contos, obras que, por falta de local indispensável, continuam arrecadadas como sejam a riquíssima colecção de desenhos do museu num total de 2.544 espécies, (...) a colecção de gravuras que ascende a 4.000 números (...) a importantíssima colecção de tecidos (...) a colecção de vidros (...) bem como as tapeçarias, os móveis, azulejos e ainda pinturas...»,⁴⁴ «só com a realização do anexo se poderá dar a algumas das obras de arte já expostas, como as

«Instituto José de Figueiredo»



Desenhos 12 a 15

pinturas primitivas portuguesas, e, entre estas, as famosas tábuas de Nuno Gonçalves, o relevo que elas exigem...».⁴⁵

Os projectos de Guilherme Rebello de Andrade são aprovados conjuntamente em Abril de 1935.

Resolve a Comissão Administrativa das Obras do Museu, iniciá-las pela ampliação do lado nascente «por ser da maior urgência instalar devidamente os serviços de reintegração da pintura antiga...» considerando que «a conclusão do actual edifício permitiria, quando fosse uma realidade, resolver o problema da acomodação das obras de arte actualmente guardadas nos depósitos e cuja deslocação, imposta pelos trabalhos do anexo poente, não seria sem isso de fácil solução, visto esses depósitos estarem na parte baixa do edifício em questão, e esta ser precisamente atingida pelos referidos trabalhos. Concluído o Palácio das Janelas Verdes, as peças agora guardadas naqueles depósitos, encontrarão ali mais facilmente abrigo e poder-se-ia, dessa forma, sem prejuízo para a conservação dessas obras, dar todo o indispensável apoio à construção do novo edifício».⁴⁶

No entanto, por razões alheias à comissão, o projecto do anexo poente constituiu, juntamente com o do destinado ao restauro, a primeira fase das obras de ampliação das instalações do Museu, passando, em 1933, pela apresentação de um projecto, posteriormente completado por indicações oficiais, com os estudos pormenorizados do cimento armado e das instalações de aquecimento e iluminação artificial. O novo projecto apresentou ainda alterações que foram consequência da ampliação da sala de escultura.

Desenhos 16 a 24

O primeiro deu entrada em Março de 1933 na *Direcção Geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais* e, em Agosto de 1933, no *Conselho Superior de Obras Públicas*, acompanhado de relatório assinado por José de Figueiredo,⁴⁷ na qualidade de Presidente da Comissão Administrativa das Obras do Museu, projecto

este que foi devolvido sem ter sido apreciado por se encontrar incompleto.

Nesse relatório constatava-se o pouco que se tinha feito «pelo nosso primeiro núcleo do género», afirmando-se: «Nada de análogo se passa não só na Europa e na América como até na África e na Ásia, nos centros, é claro, aos quais os povos europeus levaram já todos os benefícios da sua acção civilizadora. A França, Inglaterra e Holanda... gastaram mais com os seus museus de Alger, Cabo e Batávia do que o Estado Português com todos os museus de arte, incluindo o seu primeiro museu nacional. Apesar disso tem o museu de Lisboa afirmado o seu valor, tendo sido o seu concurso o elemento que mais concorreu talvez para que Portugal alcançasse tão grandes sucessos nas recentes exposições de Sevilha e de Paris. Mas do facto não pode o nosso Estado tirar grande honra, porque o que há feito no museu de Lisboa tem sido realizado quasi sem o auxílio do estado, quando não até contrariado por este».⁴⁸

Justificando-se a necessidade do anexo «porque urge expor ao público muitos milhares de obras de arte...», já que com a sua realização se poderá dar a algumas das obras expostas «o relevo que elas exigem; do ponto de vista do turismo, em que os bons hotéis e as boas estradas são indispensáveis à vinda a Portugal de estrangeiros não sendo, contudo, para ver uns e outras que estes se deslocam. O que os atrai é a natureza e a arte, e, neste último caso, o museu de Lisboa tem um lugar primacial».⁴⁹

Ao analisar o projecto, José de Figueiredo diz que o autor soube «solucionar de modo excelente» as difíceis condições que o determinaram: «o objectivo a que é destinada a construção, a sua natureza de complemento do edificio a que se encosta, e o ter de integrar no seu volume a igreja que se interpõe entre ele e o museu».⁵⁰

Em relação à organização museológica dos espaços, a que José de Figueiredo chama, no relatório, *arranjo*, diz estarem «excelentemente

Museu Nacional de Arte Antiga
Fachada sobre a Rua das Janelas
Verdes



resolvidos». Todos estes problemas teriam sido postos ao arquitecto por ele, como técnico da especialidade. No entanto, não existiu um programa escrito elaborado pelo director do Museu, o que é referido e sublinhado no parecer do Conselho Superior de Obras Públicas de 3 de Outubro de 1936, quando da análise do projecto: «Seria indispensável, afigura-se-nos, que dado o balanço a todos os valores existentes na posse da Direcção do Museu Nacional de Arte Antiga, se organisasse um ante-projecto geral da sua distribuição, sala por sala. O programa a fornecer ao arquitecto deve ser de uma nitidez insofismável para que se lhe possam exigir as correspondentes responsabilidades. Um arquitecto não pode apenas trabalhar sob a orientação de A. ou de B. mas sim com um programa bem definido na sua frente».⁵¹

A inexistência de um programa escrito não permite saber qual seria a organização final que José de Figueiredo daria às colecções do MNAA depois de terminadas as obras. Porém, a leitura das peças desenhadas do projecto do anexo poente e do ante-projecto da ampliação e remodelação do Palácio, permite-nos determinar a localização prevista para algumas das colecções e perceber a forma como José de Figueiredo concebia o Museu, aliás, bem diferente em alguns aspectos da de João Couto, como podemos verificar se compararmos as peças desenhadas do ante-projecto de alteração e remodelação do Palácio de 1933 com as do de 1942, e observarmos a organização dos espaços em cada um deles.

Desenhos 16 e 24

Desenhos 12 a 15

Desenho 13

Desenhos 25 a 31

O projecto de ampliação e remodelação do Palácio previa o completamento do edifício para o lado nascente (que, como vimos, já em 1911 José de Figueiredo preconizava), aumentando, assim, o número de salas de exposição no primeiro piso e possibilitando, no res-do-chão, espaço para instalação de uma biblioteca e de uma sala de conferências que considerava indispensáveis. Previa também a remodelação e o aumento das salas de exposição no edifício existente com a supressão

de pequenas divisões, escadas e corredores e, aspecto importante, a substituição da estrutura da cobertura que, fazendo desaparecer o perigo eminente de incêndio, permitia uma melhor iluminação das salas do piso superior.

No primeiro piso do edifício novo José de Figueiredo instalava as colecções de *desenho, gravura, escultura e indumentária e arte religiosa*; no segundo, todas as salas eram destinadas a pintura, não indicando qual a colecção que aí instalaria, sendo, no entanto, previsível que fossem destinadas à *pintura estrangeira*.

Em relação ao Palácio, no andar nobre, para além de uma sala especialmente estudada para receber os painéis de Nuno Gonçalves e as cópias das tapeçarias de Pastrana realizadas sobre cartões de sua autoria — numa encenação idêntica à encontrada para as exposições de Sevilha e de Paris —, todos os restantes espaços são designados com o nome genérico de «salas», não sendo especificado que colecções nelas seriam instaladas. No entanto, tudo leva a crer que seriam destinadas à restante colecção de *pintura portuguesa*, dado que o local previsto no projecto para a *Sala Nuno Gonçalves*, início cronológico da pintura portuguesa, se situa na zona do Palácio contígua ao edifício novo.

No que diz respeito à localização das tapeçarias de Pastrana, José de Figueiredo, em ofício de 1935 dirigido ao director geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, justificando o começo das obras pelo lado nascente, diz no 3.º ponto que «...com a conclusão e adaptação integral do Palácio das Janelas Verdes, se obtém a instalação devida por todos os motivos, aos painéis de Nuno Gonçalves. A sua apresentação feita simultaneamente com as cópias das tapeçarias da tomada de Arzila e Ocupação de Tânger, na forma já efectivada pelo sinatário a quando da Exposição de Arte Portuguesa, do Museu do Jogo da Pela, em Paris, não só [daria] o ambiente necessário às obras com a importância histó-

Desenho 17

Desenho 18

Exposição Portuguesa, Paris, 1931



rica e artística que essas pinturas têm, como [faria] ainda, das respectivas salas do museu, um verdadeiro santuário, como nenhum outro evocativo, de uma das nossas épocas mais gloriosas».⁵²

Esta afirmação de José de Figueiredo difere da de João Couto que, no texto *As Obras de Arte Decorativa Representadas no Museu das Janelas Verdes e o Critério da sua Apresentação na Galeria*, diz destinarem-se as paredes laterais da grande sala central «...a receber um sonho de José de Figueiredo. Eram duas tapeçarias de Pastrana que o meu eminente antecessor sempre supôs que, um dia, traria para o Museu de Lisboa».⁵³

Em documento oficial de 1935, José de Figueiredo localizou, na sala especialmente concebida para os painéis de Nuno Gonçalves, cópias das tapeçarias de Pastrana e não na sala central do edifício novo, os respectivos originais, como afirmava João Couto.

Em relação ao rés-do-chão, previa, na zona a ampliar, uma biblioteca, uma sala de conferências e gabinetes para dois conservadores, criando, na parte remodelada, um gabinete para o director e salas para exposição permanente, embora mantendo as já existentes.

Desenho 13

No percurso de José de Figueiredo há ainda a considerar a organização da parte cultural da representação portuguesa à *Exposição Ibero-Americana*, que teve lugar em Sevilha, em 1929, e a da exposição *A Arte Portuguesa da Época das Grandes Descobertas*, realizada no *Museu do Jeu de Paume* e integrada na *Exposição Colonial de Paris* de 1931 e a sua importante participação na organização e criação de museus regionais.

Estas duas representações, contribuindo para a divulgação da arte portuguesa no estrangeiro, constituíram também uma experiência que José de Figueiredo teria aplicado no MNAA se tivesse tido tempo para pôr em prática a organização museológica que propunha.

Veja-se a encenação por ele concebida para os painéis de Nuno Gonçalves no projecto de 1933 para o Palácio dos Condes de Alvor.

A representação portuguesa à *Exposição de Sevilha* tinha sido proposta ao Governo, já em 1925, por um grupo de personalidades, entre as quais, se encontravam Columbano Bordalo Pinheiro, António Sérgio, Jaime Cortesão e José de Figueiredo que, no programa então apresentado, consideravam ser necessário ter na exposição um pavilhão «tão belo de linhas como razoável de proporções e [que] falasse a nossa linguagem arquitectónica sem a exagerar com ênfases retóricas de nova e indiscreta riqueza» e que a nossa representação deveria conter «... uma exposição de arte retrospectiva e contemporânea, de história e cartografia», devendo mandar-se a Sevilha «...os mais preciosos tesouros dos nossos museus, bibliotecas e arquivos, desde os painéis de Nuno Gonçalves à custódia de Belém». ⁵⁴ No dizer do articulista do Diário de Notícias, Agostinho de Campos, «também a Espanha [devia] consentir levar a Sevilha as Tapeçarias de Arzila, há pouco reveladas a Portugal.» ⁵⁵

Na introdução ao catálogo da *Exposição de Sevilha*, que, aliás, é a mesma do catálogo da *Exposição do Museu do Jeu de Paume*, realizada dois anos mais tarde, José de Figueiredo refere que a exposição não é organizada para mostrar o valor da arte portuguesa na época dos nossos descobrimentos e conquistas, sendo o seu objectivo mais restrito: «...limita-se a um único aspecto, embora dos mais importantes da nossa cultura artística nesse período, ou seja o reflexo que os Descobrimentos e Conquistas trouxeram à arte portuguesa de então». ⁵⁶

Considerando que, ao lado das peças originais, «caberiam, por sua vez, fotografias e desenhos do que da nossa actividade artística subsiste ainda um pouco por todo o mundo de Marrocos a Malaca...», tudo isso excederia, no entanto, o espaço de que se dispunha e o objectivo que visava a exposição. Por essas razões e por considerar que uma mostra como esta deve ser antes «santuário de reliquias veneráveis do que mero repositório para ensinamentos doutrinários», pôs de parte repro-

duções e fac-símiles que de todo ou nada valem «quando se trata de evocações», já que em sua opinião «só a peça autêntica [tem] poder para tal milagre». ⁵⁷

O concurso para o pavilhão, realizado entre os arquitectos portugueses, cujo valor da construção «compreendendo as decorações fixas, as despesas de estudos e administração» não poderiam exceder 3.500.000\$00 e que na cláusula 2.ª determina que «a arquitectura [teria que ter] caracter nacional», ⁵⁸ foi ganho pelos arquitectos Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, que conceberam uma construção «no seu favorito estilo ‘D. João V’». ⁵⁹

José de Figueiredo, em entrevista ao *Diário de Notícias*, afirma serem «os irmãos Rebello de Andrade dignos dos maiores elogios. O seu pavilhão é simplesmente lindo (...) toda a realização arquitectónica é irrepreensivelmente perfeita. Os interiores revelam um bom acabamento e uma rigorosa preocupação de beleza». ⁶⁰

Referindo o salão de festas diz ser «uma construção moderna, absolutamente de hoje, muito bela e que, ao contrário do que poderia supor-se, fica bem localizada junto do pavilhão, em estilo barroco, mas estilizado com admirável caracter». ⁶¹

Sendo este pavilhão uma construção efémera, feita com material precário, José de Figueiredo propôs que ele fosse reconstruído em Lisboa com «materiais mais nobres».

Colaboraram nesta exposição Jorge Barradas e Lino António, que, a partir de 1932, integram a chamada equipa de António Ferro que nesse ano prepara a Exposição Industrial e, em 1937 e 1939, participa nos Pavilhões de Portugal na Exposição de Paris e de Nova Iorque, com projectos de Keil do Amaral e de Jorge Segurado respectivamente e, em 1940, na *Exposição do Mundo Português*. ⁶²

Referindo a participação de Jorge Barradas, José de Figueiredo afirma ter-se revelado «um decorador extraordinário (...) cujo nome se

Pavilhão Português, Exposição Ibero-Americana, Sevilha, 1929



deve reter desde já, bem merecendo que nele pensem aqueles que no nosso país tem por missão ajudar os artistas possuidores de verdadeiras qualidades de talento».⁶³

A exposição do *Museu do Jeu de Paume* apresentava-se em duas secções: uma, constituída essencialmente pelas obras que estiveram na exposição de Sevilha e a outra, por pinturas dos artistas contemporâneos Columbano, Silva Porto e Anunciação, tendo sido organizada por Sousa Lopes, então director do *Museu Nacional de Arte Contemporânea*.

A exposição dedicada à pintura da época dos Descobrimentos foi a verdadeira revelação, no mundo internacional da arte, de que Paris é um dos centros, dos painéis de Nuno Gonçalves e das tapeçarias de Pastrana, considerando Reynaldo dos Santos que o seu sucesso não foi devido apenas ao valor e à beleza das obras apresentadas, mas também à «sua apresentação e excepcional bom gosto, mesmo para um meio como Paris».⁶⁴

A importância do trabalho de José de Figueiredo no âmbito da museologia não se restringia à reorganização e direcção do MNAA, já que teve também acção preponderante no desenvolvimento e na constituição de alguns dos museus regionais então criados, não só como inspector desses mesmos museus, por nomeação do Conselho de Arte e Arqueologia, mas também pela sua participação na legislação publicada depois da implantação da República.

Esta legislação, com importância significativa para a museologia, exprimia «uma clara preocupação descentralizadora, confirmada não só pela amplitude de competências atribuídas aos Conselhos de Arte e Arqueologia, como também pela importância conferida aos museus das regiões, aos quais é concedida mesmo prioridade quanto à incorporação das obras de arte cuja integridade perigasse caso fossem mantidas nos locais de origem».⁶⁵

Fotos 24 e 25

Exposição Portuguesa no «Museu do Jeu de Paume», Paris, 1931
Pintura Antiga



Exposição Portuguesa no «Museu do Jeu de Paume», Paris, 1931
Arte Contemporânea



A acção preponderante de José de Figueiredo em relação aos museus regionais reflecte-se, por exemplo, no *Museu Machado de Castro*, de Coimbra, no *Museu de Aveiro*, no *Museu de Évora* e no *Museu Grão Vasco* de Viseu.

O *Museu Machado de Castro*, fundado em 1911 e inaugurado oficialmente em 1913, está instalado a partir desta data no antigo paço Episcopal cuja fundação remonta ao século XII.

Foi seu organizador e primeiro director António Augusto Gonçalves (1911-1929), «artista e artifice», mas, também historiador e crítico de arte que foi em Coimbra, segundo João Couto, «no campo das belas artes e durante quasi meio século, a figura primacial de um verdadeiro renascimento artístico» sendo «o Museu de Coimbra o modelo pelo qual vestiram os museus provinciais que ao tempo se constituíram».⁶⁶

Depois de 1929 assumem a direcção do Museu: de 1929 a 1944, Virgílio Ferreira Pinto da Fonseca, professor, escritor e jornalista; de 1944 a 1951, Padre António de Nogueira Gonçalves, professor de arqueologia e história da arte na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; de 1951 a 1957, Luis Reis Santos historiador e crítico de arte.

Constitui o seu acervo o núcleo de antiguidades do antigo *Museu do Instituto*, a colecção do *Museu das Pratas* e mobiliário das casas congregacionistas femininas de Coimbra. Possui um dos mais importantes núcleos de escultura portuguesa do século XII ao século XVI, sendo a sua colecção de pintura composta por obras portuguesas do século XVI ao século XX.

O *Museu de Aveiro*, fundado também em 1911 e instalado no antigo Convento de Jesus teve como organizador e primeiro director António Marques Gomes.

Depois de 1925 assumem a direcção do museu sucessivamente Alberto Souto, de 1925 a 1958 e António Manuel Gonçalves, de 1959 a 1984.

Museu Machado de Castro, Coimbra



Museu de Aveiro



O seu acervo, proveniente em parte das extintas casas religiosas de Aveiro e de Lisboa, é composto essencialmente por obras de arte conventual e religiosa, possuindo uma das melhores colecções de paramentos e tecidos, de loiças e de vidros.

O seu núcleo de pintura portuguesa, com obras a partir do século XV, possui uma colecção de primitivos onde se destaca o Retrato da Princesa Infanta Santa-Joana, tábua valiosíssima que José de Figueiredo considerava uma cópia estrangeira de um original de Nuno Gonçalves.

O Museu foi remodelado de 1960 a 1961, considerando-se essencialmente a programação geral, a circulação, a apresentação dos núcleos da exposição e as reservas.

O *Museu de Évora*, fundado em 1915 por proposta de José de Figueiredo,⁶⁷ está instalado no antigo paço arquiépiscopal, vasto edifício quadrangular à volta do qual se desenvolvem as galerias de escultura.

Foi seu director até 1943, António Joaquim Lopes da Silva e desse ano até 1966, Mário Tavares Chicó.

O Museu possui várias colecções. A mais antiga, que data do século XVI, foi organizada pelo humanista André de Resende; a de arqueologia é proveniente do museu organizado em Beja no século XVIII por Frei Manuel do Cenáculo; a de pintura, com obras que vão do século XVI ao século XX, possui exemplares de pintura gótica únicos na Europa; a de azulejos integra trabalhos que vão do século XV ao século XVIII.

Num relatório de 1943, Mário Chicó considera que, apesar das obras realizadas nessa altura, o museu não tinha as «condições necessárias para nele poderem ser expostas ou depositadas, sem perigo de danos graves causados pela humidade, variações de temperatura e deficiências de iluminação, as colecções de pintura portuguesa e estran-

Museu de Évora



geira que compõem o recheio do museu», recheio que considerava constituir «sem dúvida, a segunda pinacoteca do Estado».68

Mário Tavares Chicó defende que o Museu só conseguiria funcionar normalmente se as salas de exposição fossem adaptadas às exigências das colecções e se se criassem instalações para os serviços técnicos e administrativos e para reservas de obras de arte.

Essas condições vêm a ser criadas no projecto de autoria do arquitecto Fernando Peres, elaborado em 1948, depois de estabelecido o programa museológico efectuado por Chicó.

A organização dos espaços por ele realizada e com projecto de Fernando Peres constitui proposta museológica e museográfica importante, nomeadamente nas salas de pintura e de escultura.

O *Museu Grão Vasco*, instalado no Paço dos Três Escalões, edificação dos finais do século XVI, foi fundado em 1915 e organizado por Francisco de Almeida, seu director até 1939.

Constituem o seu acervo as colecções de pintura antiga e contemporânea, as colecções de escultura em pedra e em madeira dos séculos XII a XVIII, mobiliário dos séculos XV a XVII e uma colecção de faiança que inclui peças de Della Robbia.

E um dos mais importantes museus de província, dada a qualidade das obras que possui, nomeadamente uma excelente colecção de Vasco Fernandes.

A colecção de arte contemporânea foi instalada em 1923 e uma sala dedicada a Columbano, em 1931.

Nesta colecção estão representados, além de Columbano, entre outros, Malhã, Domingos Sequeira, Silva Porto, Carlos Carneiro, Sousa Lopes, Soares dos Reis, Carlos Reis, Anunciação, Luciano Freire, Roque Gameiro e José Tagarro.

Três aspectos fundamentais encontramos, portanto, no trabalho de José de Figueiredo, que conduziram a transformações significativas

Museu Grão Vasco, Viseu



na museologia portuguesa: a participação na reorganização dos Serviços de Belas Artes e na legislação que se publicou a partir de 1911; a acção no desenvolvimento e na criação de alguns museus regionais; o trabalho como director do Museu Nacional de Arte Antiga.

Não é só a partir de 1910 que José de Figueiredo se preocupa com os problemas dos museus portugueses. Em 1901, no seu livro *O Legado Valmor e a Reforma dos Serviços de Bellas-Artes*, encontramos já o essencial da sua posição teórica que, anos mais tarde, viria a concretizar, em parte, no MNAA.

As suas opiniões abrangem aspectos significativos da organização e função dos museus, tais como: a classificação das obras de arte e a sua organização nas galerias; a necessidade da publicação de catálogos; a importância da função educativa dos museus.

Estas opiniões, na sequência da sua primeira e longa estadia em Paris, são, contudo, ponto de partida, para uma consciência teórica destes problemas em Portugal. Sousa Holstein e Sousa Viterbo, por exemplo, já a tinham evidenciado sendo, no entanto, José de Figueiredo quem teve a possibilidade de a levar à prática.

No livro já citado, são também importantes as opiniões expressas sobre as academias e os Serviços de Belas Artes, o que leva Reynaldo dos Santos, na homenagem que a Academia lhe prestou em 1938, a afirmar que as «...suas ideias de então mais simples que as actuais e absolutamente justas, poderiam ainda hoje serem adoptadas com proveito».⁶⁹

Para além de contextos económicos que não permitiram concretizar muito do que constituía a sua ideia de museu, José de Figueiredo, tal como João Couto, anos mais tarde, não acompanhou as modificações porque passou a museologia a partir principalmente da fundação do *Office International des Musées*, em 1927.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
—
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

Foi esta a razão que nos levou a considerar um segundo período na sua direcção, com início em 1930, em dissonância com a evolução que então já claramente se manifestava na Europa e nos Estados Unidos da América.

12 — Vista parcial da Sala Espanhola



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

13 – Sala Sequeira (lado dos vieiras)



14 – Sala dos Primitivos Neerlandeses



15 – Vista parcial da Sala da custódia de Gil Vicente



16 – Vista Parcial da Sala da custódia de Gil Vicente
(lado das pinturas de Lucas Giordano)



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

17 — Sala dos Primitivos Portugueses

18 — Sala E, Pintura



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

19 — Sala das Porcelanas Europeias e do Oriente

20 — Sala de Cerâmica

21 — Sala das Porcelanas Europeias e do Oriente



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

22 — Sala da Baixela Germain



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

23 — José Luís Monteiro, Alçada Poente



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

24 — Exposição de Arte Portuguesa no *Museu do Jeu de Paume*, Paris, 1931
Pintura antiga

25 — Exposição de Arte Portuguesa no *Museu de Jeu de Paume*, Paris, 1931



3

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

3.2 JOÃO COUTO 1938-1962

«O museu, que no campo das suas actividades se não interessa nas necessidades culturais de uma época — e a nossa é de prementes e complexas exigências — é uma instituição incompleta quanto ao aspecto social, ao interesse colectivo»
(João Couto, 1948)

Licenciado em direito, tal como José de Figueiredo e, mais tarde, em letras pela Universidade de Coimbra, João Couto cedo se interessou pelos problemas dos museus, tendo tido por «mestre e guia» António Augusto Gonçalves. Este, em 1887, orientou em Coimbra a criação do *Museu Municipal de Arte Industrial*¹ e, a partir de 1896, foi director do *Museu Arqueológico do Instituto de Coimbra* e primeiro director do *Museu Machado de Castro*, inaugurado em 1911; viria ainda a integrar o núcleo do museu do Instituto que, segundo João Couto, foi sem dúvida ...o modelo pelo qual se vestiram os museus provinciais que ao tempo se constituíram.²

Observador atento do que se passava, no campo da museologia na Europa e nos Estados Unidos, dois aspectos constituíram pontos importantes do seu trabalho: a função pedagógica dos museus e a formação de conservadores.

Dr. João Couto



Professor do ensino liceal em Coimbra durante dois anos, ao mesmo tempo que conservador no *Museu Machado de Castro*, a sua colocação em Lisboa, no *Liceu Normal Pedro Nunes*, permitiu-lhe ingressar no MNAA em 1924 como conservador tirocinante, o que o leva a dizer, em 1932, numa conferência que profere nesse liceu: «a minha colocação em Lisboa, como agregado, foi o primeiro passo seguro na vida que ainda hoje, e devotamente sigo».¹

A função pedagógica dos museus, que definiu um dos seus importantes campos de acção, foi iniciada no MNAA quando ainda era conservador, ao criar um serviço de extensão escolar que — inspirado na leitura dos boletins do *Metropolitan Museum* e nos contactos que estabeleceu com os responsáveis dos serviços similares desse museu — teve durante alguns anos efectiva realização e produtivos resultados, sendo na altura uma das suas «principais incumbências acompanhar os alunos de escolas que visitavam o Museu, o que sucedia num ritmo que chegou a ser apreciável».⁴

Já em 1921 estes problemas constituíam um dos seus interesses. Na dissertação para exame de estado, realizado na Escola Normal Superior de Coimbra ao referir o incremento que a partir do século XX tomou em Portugal a «investigação artística dentro de um critério absolutamente científico, a salvação e beneficiação dos monumentos e a criação dos museus», define-os como as «...escolas onde se aprende em poucas horas e sem esforço o que dentro de quatro paredes de uma sala leva muito tempo e trabalho improfícuo a ensinar».⁵

A formação de conservadores, prevista em Portugal desde 1932, sob a forma de um estágio realizado no MNAA e que viria a ser reorganizado em 1953 e substituído em 1956 por um curso «... no sentido de as formas de aprendizagem, quase exclusivamente empíricas cederem o lugar ao ensino sistematizado, de feição simultaneamente teórica e prática»,⁶ de modo a que os conservadores pudessem assumir a res-

ponsabilidade de dirigir os museus, palácios e monumentos nacionais, foi outro dos aspectos pedagógicos que preocupou João Couto, contribuindo decisivamente para a formação de gerações de conservadores.

João Couto assume a direcção do MNAA após catorze anos de colaboração com José de Figueiredo, por quem nutria grande amizade e admiração, tanto pelo seu trabalho como historiador de arte, como pelo de museólogo. Amizade e admiração afirmada ao longo dos anos em conferências e textos, como o que publicou, em 1938, no *Boletim dos Estudos Portugueses* e no do *Institut Français au Portugal* em que aponta alguns dos pontos cruciais do seu percurso, afirmando:

«A sua mensagem ao país é de inteligência e civismo. Contra os princípios estabelecidos, José de Figueiredo definiu a partir do começo da sua obra, o lusitanismo da arte portuguesa. O seu livro intitulado *O Pintor Nuno Gonçalves* serviu de base sólida a esta construção tão importante. *O Museu das Janelas Verdes*, audaciosamente reformado a partir de 1911, segundo normas museológicas que ainda hoje são novidades, é o corpo da sua doutrina. As exposições de Sevilha e Paris são a expansão da doutrina no mundo inteiro. Foi uma obra completa e admirável que suscitou os mais calorosos aplausos, mas deu lugar também às mais apaixonadas pendências».⁷

Admirador e continuador, em muitos aspectos, da obra realizada por José de Figueiredo no MNAA, João Couto modificou e ampliou, no entanto, o âmbito das actividades do Museu, tornando-o o centro dinamizador de experiências que influenciaram alguns museus portugueses desse período. Esta sua acção reflectiu-se, inclusivé, em certos aspectos, nos programas museológicos dos finais dos anos 60.

A morte de José de Figueiredo, em Dezembro de 1937, poucos meses após o início das obras do anexo poente, leva João Couto a ter de assumir por inteiro uma proposta museológica «cujá iniciativa» não lhe coubera e «com a qual em grande parte discordava», pois desde sem-

pre defendera a saída do MNAA do Palácio dos Condes de Alvor. Pouco tempo antes, aliás, afirma ter insistido com este para que alterasse o seu plano de obras, iniciando-as pela ampliação do Palácio antigo e deixando para depois a construção do anexo. «Se este se não fizesse, supunha eu que ainda um dia seria possível mudar o Museu para outro lado, pois o Palácio facilmente se podia adaptar a outro qualquer serviço de Estado...».⁸ Contrariamente, também foi esse o desejo de José de Figueiredo, embora as razões fossem outras.

João Couto inicia a direcção do MNAA perante uma situação irreversível em relação à sua localização e à solução adoptada para a sua ampliação. A proximidade do rio, de fábricas e de oficinas carregando o ar de impurezas, a sujeição a uma implantação no terreno e a impossibilidade de alargamento, contrariavam em pontos fundamentais a concepção que tinha de museu. Não havia, afirmava em 1939, lugar para discutir «... os mil problemas museográficos que iniciativas desta natureza levantam, de início á sua roda. Entre as duas correntes subordinar a exposição das obras de arte ao edifício, ou construir um edifício para receber, dentro das normas museográficas estabelecidas, as obras de arte — tive de aceitar, pela força das circunstâncias, a primeira».⁹

O anexo poente foi construído de acordo com o projecto de Guilherme Rebello de Andrade de 1935, tendo o arquitecto, segundo João Couto, respondido «a quanto dele se exigia, resolvendo difíceis problemas e planeando uma construção séria, rica e com caracter», o que fez com que a sua intervenção neste edifício se limitasse à resolução de pormenores de finalização, alguns deles importantes, como o estudo da cor para as paredes das salas de exposição e a musealização dos espaços. Preocupou-se, diz João Couto, dentro dos limites possíveis, em «harmonizar o trabalho feito e as regras museográficas a que tem de obedecer o seu melhor aproveitamento».¹⁰

Telhados das casas confinantes com limite sul do jardim do MNAA



Porto de Lisboa, visto do MNAA



Foi na ampliação e remodelação do palácio que João Couto introduziu as modificações que lhe irão permitir concretizar algumas actividades que considerava importantes para que o museu cumprisse a sua função, entendendo «que o ante-projecto de alterações elaborado para o edifício antigo do Museu das Janelas Verdes, embora tivesse tido várias aprovações oficiais, não [correspondia] às necessidades do novo museu com o anexo que se construiu no lado poente». ¹¹ Fundamentava esta opinião na defeituosa circulação dos visitantes no Museu, na dificuldade de fiscalização de certas salas e passagens, nas deficientes instalações do pessoal técnico e na necessidade de «...dar à sala projectada para as conferências um vestíbulo próprio» e ainda no facto de ser «necessário planear as salas de ourivesaria». ¹²

Em Julho de 1939, apresenta um relatório ao ministro Duarte Pacheco, obtendo deste autorização para alterar o ante-projecto de ampliação e remodelação do Palácio que tinha sido aprovado em 1933.

É com esta significativa alteração que cria as estruturas que considerava fundamentais — Salas de Exposições Temporárias, Biblioteca e Sala de Conferências (estas já previstas no ante-projecto de 1933) e respectivos serviços de apoio — para a concretização da sua ideia de museu, prevendo, para além da exposição permanente de obras do seu acervo, instalações que lhe permitissem passar a «ser no futuro um centro educativo, quer por si próprio, quer pela colaboração com as universidades, liceus e escolas de ensino técnico» e que cultivasse «o público amante das belas obras de arte». ¹³

João Couto, considerando que a «função primacial dos museus é expor os trabalhos dos artistas» pensa, no entanto, que «muito melhor eles cumprem o seu objectivo se puderem fornecer elementos de estudo, quer por comparação com obras temporariamente trazidas de outras galerias nacionais ou estrangeiras, quer pela consulta de livros de estampas quer pelo auxílio prestado aos eruditos e aos técnicos».

MNAA, Exposições Temporárias



MNAA, Biblioteca



Assim justifica João Couto a necessidade de dotar o Museu de instalações que apoiem estas iniciativas, prevendo, para além das já citadas, a criação de «gabinetes de estampas e arquivos fotográficos»,¹⁴ abertos a quem se queira aproveitar de tais serviços.

A proposta de distribuição dos espaços definida por João Couto para o anexo poente e apresentada no parecer dirigido à *Comissão de obras do Museu das Janelas Verdes*, diferindo da de José de Figueiredo, defende a seguinte distribuição: no primeiro pavimento, nas salas do lado Norte, *indumentária religiosa*, nas salas do lado sul, a *cerâmica*; na sala central, *tapeçarias, escultura original e reproduções em gesso*; no segundo pavimento, na galeria, *tapeçaria e tapetes* e, nas salas sul, poente e norte, *pintura portuguesa*.

Desenhos 17 e 18

Citando ainda o mesmo documento, João Couto fazia a seguinte proposta para o edifício antigo: nas salas do lado Norte, *pintura estrangeira* e, nas do lado Sul até à escadaria (parte a construir), *pintura estrangeira e desenhos*; nas salas do lado Sul (da escadaria para o poente), *ourivesaria*. Referia ainda, no ponto 11, que «o pavimento inferior do *edifício antigo*, com uma entrada independente pela rua das Janelas Verdes ficaria inteiramente isolado das salas do museu passando a actual escadaria a servir apenas os seus funcionários». ¹⁵ Este pavimento conteria os serviços fundamentais: *lado Nascente* — biblioteca, sala de conferências, secretaria e arquivo, gabinete e salas de visitas do director; *lado Poente* — gabinetes para cinco conservadores e salas para exposições temporárias.

Fotos 43 a 46

Desenhos 25 e 26

Este programa que viria a concretizar-se no projecto de 1942, completamente diferente, na sua estrutura, do de 1933, alargando o âmbito das acções do Museu, prevê também o aumento substancial do pessoal superior de modo a poder desenvolver as novas actividades previstas. Estas novas exigências viriam em termos de projecto, a determinar a criação de um bem organizado espaço administrativo e de apoio e de

cinco gabinetes para conservadores contra os dois previstos no projecto inicial.

O parecer que temos vindo a citar — documento importante para a compreensão do conceito de museu defendido por João Couto —, criticando o ante-projecto de ampliação e remodelação do Palácio e a proposta de distribuição dos espaços e da circulação feitos por José de Figueiredo, demonstra o diferente posicionamento que assume em relação àquele. Constituindo uma nova ruptura na museologia em Portugal, a sua concepção de museu é reflexo, principalmente, das *Conferências de Madrid* e da influência que sobre ele exerceu a experiência americana.

As conferências de Madrid, último acontecimento importante de um percurso da museologia que terminou, nos finais dos anos 30, com o começo da segunda Guerra Mundial, constituíram, pela diversidade dos problemas tratados e pela importância de muitos dos seus participantes, um ponto de referência significativo para quem idealizava para os museus uma participação mais vasta na vida cultural, contribuindo, ainda estas conferências, para uma nova concepção da arquitectura museal e da organização e apresentação das colecções.

Foi também significativa, nesse período, a influência crescente da museologia que se fazia nos Estados Unidos da América, principalmente, no concernente à acção educativa do museu, o que, aliás, é citado por João Couto no seu artigo *O Museu Nacional de Arte Antiga, seu Alargamento de Acção Cultural*.

Inaugurado o edifício novo em 1940, com a Exposição dos Primitivos Portugueses, vários anos decorreram até que as instalações do museu abrissem totalmente ao público.

Em 1942, depois de encerrada a Exposição dos Centenários, são transferidas para o anexo as colecções que se encontravam no Palácio, iniciando-se então as obras deste, as quais terminariam em 1945.

Obras no edifício antigo do museu,
1942



Diferentes aspectos eram contemplados no projecto de Guilherme Rebello de Andrade para o Palácio dos Condes de Alvor: a ampliação do lado nascente; alterações significativas a nível da compartimentação, da decoração e das condições de segurança contra incêndios.

A ampliação, já prevista por José de Figueiredo no início da sua direcção, acrescentou, no primeiro piso, mais seis salas para exposição permanente, no rés-do-chão, a biblioteca e a sala de conferências.

Desenho 13

As alterações consistiram, essencialmente, na supressão «de muitos compartimentos, corredores e escadas interiores que eram outras tantas chaminés de tiragem no caso de se produzir um incêndio» — possibilitando ainda esta solução o aumento de área de algumas salas de exposição permanente — e na eliminação da sobre-loja que, segundo João Couto, «constituiu empreendimento não menos importante».¹⁶

Um dos aspectos que este considerou «importantíssimo» foi as modificações a nível do telhado em que se substituiu «a velha e densa floresta do complicado travejamento de castanho e as anacrónicas claraboias» por «uma simples armação de asnas de ferro com a sua esteira corrida de vidraça que, daria iluminação canalizada para os sobreceus das salas».¹⁷

Foi prevista, ainda, a colocação de «lamelas» para regular a entrada de luz zenital e que já «tinham dado concludentes provas no edifício novo».¹⁸

A simplificação dos tectos em que se suprimiram complicadas decorações de estuque e a construção de uma única escada de ligação entre os serviços situados no rés-do-chão, o primeiro andar e o sótão, foram outras das significativas modificações que o projecto de 1942 realizou no edifício.

As alterações que este introduziu ao nível dos espaços e da decoração de interiores afasta-se da ideia que José de Figueiredo tinha, de «reorganizando o Museu, reconstituir simultaneamente» o Palácio.

Uma leitura atente destes dois projectos — o de 1933 e o de 1942 —, assim como do programa de João Couto para o último, permite clarificar, os diferentes posicionamentos dos dois directores do MNAA.

«Museu de arte geral, as Janelas Verdes abrigam várias secções, das quais, as mais importantes são a pintura, ourivesaria, cerâmica, têxteis e arte religiosa; destas, pela sua variedade, ocupa lugar de primazia a pintura».¹⁹

É sobre esta que João Couto se vai debruçar mais atentamente, tal como o seu antecessor, não só pela importância como pelas dificuldades de organização museológica de cada um dos acervos — pintura portuguesa e pintura estrangeira.

João Couto, tendo de reorganizar um museu «agora muito mais amplo» — «o Museu grande que José de Figueiredo havia sonhado, e que vira apenas no papel» —, desejava que o espírito que este criara. «...continuasse a palpitar na instituição renovada».²⁰

Aproveitando a lição do certame «mal designado pelo nome de Primitivos», procede em 1942 à instalação provisória das peças mais representativas do museu, tentando «um ensaio em grande». Essa exposição manter-se-ia aberta ao público até 1945.

Também em 1942, inaugurava-se definitivamente as salas das colecções de *Cerâmica*, de *Tecidos* e de *Tapeçaria*.

Na *Seara Nova*, Adriano de Gusmão considera «benéfica para o museu» a abertura daquela exposição, porque «chama a atenção do público para as suas preciosas colecções, despertando-lhes a curiosidade, não só para rever certas peças já conhecidas e ver outras que lhe anunciaram serem expostas pela primeira vez, como para apreciar o novo arranjo das salas». Referindo-se às salas então também inauguradas, onde «os modernos princípios museológicos tem (...) uma decidida afirmação», Adriano de Gusmão considera que «o elegante arranjo das salas e das vitrines da secção de cerâmica, já definitivo, patenteiam quanto

MNAA, Exposição dos Primitivos Portugueses



MNAA, Sala de Cerâmica



beneficiam as colecções em locais próprios de exposição ao público e com uma criteriosa, desafogada e estética disposição das peças, as valoriza, individualizando-as, não fatigando a sua observação, antes trazendo-nos o maior gosto na contemplação».²¹

Uma das diferenças fundamentais entre as propostas de José Figueiredo e as de João Couto para a organização museológica dos espaços do MNAA está na opção para a localização da colecção de pintura portuguesa, que o primeiro instalaria no andar nobre do Palácio e o segundo colocou definitivamente, a partir de 1949, no edifício novo, aproveitando, por um lado, a maior área disponível para exposição e, por outro, a maior adequação da distribuição das salas, envolvendo as galerias que davam sobre a grande sala central destinada à escultura.

Considerou ainda, pensamos, ser a qualidade da construção do anexo poente superior à do Palácio, apesar das obras porque este tinha passado, assim como as melhores condições de iluminação zenital daquele, depois das alterações que sofreu após a Exposição dos Primitivos.

Adoptando uma ordenação cronológica na organização da colecção, iniciou a exposição pelo século XV e pelas tábuas de São Vicente de Fora porque «é hoje indiscutível» o seu autor ocupar «...posição terminal num processo evolutivo cujas fases se desconhecem».²²

A colocação dos painéis de São Vicente na galeria gerou uma certa polémica, já que João Couto não queria assumir, enquanto director do Museu, a responsabilidade do critério para a sua exposição definitiva, dada a sua discordância em relação à forma como tinham sido apresentados na Exposição dos Primitivos, deixando a resolução do problema à 6.ª Secção da Junta Nacional de Educação.

Os painéis tinham sido expostos por José de Figueiredo, tanto na exposição de Sevilha, como na de Paris, como em Lisboa, em dois tripticos. Em meados dos anos 20, Almada Negreiros e o crítico de

Galerias abertas em loggia sobre a sala central.



Foto 29 e 30

arte José de Bragança consideraram ser a verdadeira disposição das tábuas a de um políptico.

Quando da Exposição dos Primitivos, da qual foi comissário Reynaldo dos Santos, tendo João Couto integrado a comissão organizadora, a ordenação dos painéis foi indicada por Almada Negreiros «e, como se isso não bastasse», afirma João Couto, foi colocado entre as duas tábuas grandes «um baldaquino de talha, sugerindo ao público que o motivo central da nobre composição era uma imagem de vulto de São Vicente». ²³ «Terminado o grandioso certame» toma consciência de que «grave problema era posto a quem dirigia o Museu e tinha a responsabilidade da permanente apresentação ao público da aludida obra. ²⁴

João Couto, não estando «convencido» de que a disposição em dois trípticos fosse a verdadeira, não aceitou de imediato a sugestão da exposição de 1940. Alguns argumentos pesavam no seu espírito contrariando essa ideia, já que considerava a responsabilidade da colocação da obra numa exposição temporária diferente da definitiva.

Indubitável era a existência de seis painéis «que se tornava necessário mostrar aos visitantes sem lhes impor preconcebida ideia de disposição», sendo essa a «função honesta do conservador» ²⁵. Expôs os painéis, como na Exposição dos Primitivos, mas equidistantes. Os organismos responsáveis, contudo, não concordaram com o seu «modo de ver», sendo o museu de certo modo constrangido a utilizar o critério adoptado nessa exposição, embora não tenha sido colocado o baldaquino central.

Nos aspectos referentes à organização e apresentação permanente da restante colecção, João Couto, embora desejando que o «espírito da obra que José de Figueiredo criara continuasse a palpitar na instituição renovada» procedeu, a algumas modificações em relação aos critérios de organização deste núcleo. Assim decidiu autonomizar dentro dele, as pinturas das oficinas do mestre de São Francisco de Évora e as do

MNAA. Exposição dos Primitivos, 1949



Foto 32

mestre Frei Carlos de Évora. João Couto «confessa» que, no entanto, «a ordenação museográfica foi ditada em obediência à determinação imperiosa do arranjo das salas».²⁶ Se se usasse um critério rigoroso, estes mestres a que havia que juntar «...aquele outro que pintou as duas tábuas de Santos Franciscanos — *S. Francisco* e *Santo António*, *Santa Clara* e outra *Santa* — deviam ocupar salas de uma secção especial, na qual figurasse a obra de todos aqueles artistas que [viessem] exercer a sua actividade no nosso país».²⁷

A colecção de pintura estrangeira, organizada por escolas e, quanto possível, cronologicamente, cujas instalações se inauguraram em 1948, vai ocupar no Palácio parte do andar nobre, então aumentado com seis salas devido à ampliação do lado nascente.

Esta ampliação, prolongando o percurso da visita, torna-o demasiado longo, situação acentuada pelo facto de todas as janelas haverem sido tapadas.

A solução encontrada por João Couto consistiu na abertura das janelas da «pequenas salas» situadas imediatamente antes e depois do salão nobre e que davam para o largo Dr. José de Figueiredo, nas quais eram apresentadas as pinturas da «escola holandesa e flamenga, de Bosch, de Hemling, de Mabuse, etc., e as da escola alemã de Dürer, Cranach e de Holbein». Assim, ao permitir ao visitante olhar o exterior e «descançar a atenção durante a alongada visita», conseguiu atenuar esta situação.²⁸

A distribuição da pintura no Palácio tinha de ser feita, na opinião de João Couto, tendo em conta o número de quadros das diferentes escolas e a dimensão das salas de que dispunha.

A organização da pintura estrangeira trouxe a João Couto dificuldades, motivadas pela compartimentação do Palácio que, apesar das adaptações realizadas, se mantinha inadquada para salas de exposição. Também no anexo poente, realizado propositadamente para esse fim,

Foto 43

Chafariz de Reinaldo Manuel no largo fronteiro ao museu



encontrou João Couto algumas dificuldades na adaptação dos espaços às colecções. A solução que encontrou foi a de, servindo-se de uma colecção de tapetes persas que o Museu possuía, colocar alguns nas paredes destinadas às tapeçarias de Pastrana e um outro em posição central, no pavimento.

A grande sala central, que Louis Hautecoeur³⁰ considera característica da arquitectura museal do século XIX, com um duplo pé direito de 18m, (que era destinada à apresentação de escultura e das tapeçarias de Pastrana que José de Figueiredo, ainda em 1935, pensava ser possível trazer para Portugal), constitui um problema museológico para João Couto no edifício novo, dadas as pequenas dimensões e o reduzido número de peças de escultura do acervo do Museu. Expondo ainda algumas das esculturas de pequena dimensão, grandes jarrões da China, peças de mobiliário e os medalhões da escola de Della Robia, reduziu tridimensionalmente o exagerado dimensionamento desta sala.

Fotos 33 e 34.

Em 1945, patenteou-se ao público, no Palácio dos Condes de Alvor, a colecção de *Ourivesaria* e o legado *Luis Fernandes*, ficando também instalados definitivamente a direcção e os serviços de secretaria. Nesse ano, inaugurou-se também a galeria de exposições temporárias, com a *Exposição Colchas Bordadas dos Séculos XVII e XVIII* (Março de 1945).

Só em Setembro de 1948 abriram as quinze Salas de *Pintura Estrangeira* e, em Março de 1949, a exposição definitiva do acervo de pintura da escola portuguesa (anexo poente), terminando assim a instalação definitiva do Museu iniciada onze anos antes e que irá manter-se com algumas alterações até meados dos anos 70.

Desenho 26

Fotos 43 a 46

Fotos 32 e 35 a 37

No período da sua direcção, segundo Maria José de Mendonça,³¹ o acervo do Museu foi enriquecido com a entrada de mais de 14 300 peças provenientes de aquisições, ofertas, legados e incorporações, das quais, a mais importante foi, sem dúvida, a doação Calouste Gulbenkian. Este enriquecimento veio acentuar as opiniões expressas pelo Con-



selho Superior de Obras Públicas em 1936, que considerava não existir «nos limites restritos e definitivos da solução preconizada» um sentido de «*extensão*» e de «*previsão*»³²

Como o afirma Azeredo Perdigão no seu livro *Calouste Gulbenkian Coleccionador*,³³ o núcleo de obras doado por Gulbenkian ao MNAA, entre 1950 e 1952, pouco tempo antes de fazer o seu segundo testamento,³⁴ no qual criava uma fundação portuguesa, em Lisboa, era composto por pintura, escultura, faiança e mobiliário e, só por si, constituía uma valiosa colecção, tendo sido o primeiro quadro oferecido o que representa o general William Keppel, de autoria de Reynolds.

Em 1953 são inauguradas duas salas denominadas *Calouste Gulbenkian*, figurando, numa, as obras de escultura e cerâmica e, na outra, as obras de pintura que, para além de Largilliere, Courbet, Van Dyck e outros apresentava a tão ambicionada tela de Diego da Silva Velasquez, *Retrato de D. Mariana da Austria* «cuja oferta veio preencher um vazio que penosamente se fazia sentir na galeria portuguesa».³⁵

A colocação das obras de pintura levantou problemas, visto Calouste Gulbenkian ter posto como condição para a sua cedência «a incorporação delas numa mesma sala quer fossem antigas quer modernas», não resultando a solução «desarmónica» porque, segundo a opinião de João Couto, «trabalhos de grande categoria, embora de épocas diferentes, quando bem apresentados, não se hostilizam, antes podem acompanhar-se agradavelmente».³⁶

A instalação destas duas salas obrigou a alterações nas galerias que não havia muito tempo tinham sido inauguradas. Assim, foram modificadas todas as que se situavam a partir da de Zurbaran, recolhendo às reservas «certas especies menos representativas».³⁷

A ampliação e remodelação realizadas no Palácio modificou o diálogo do Museu com o público, possibilitando a sua diversificação ao

MNAA, Sala Calouste Gulbenkian



MNAA, Sala Calouste Gulbenkian



permitir a realização de actividades que, até aí, o Museu só esporadicamente realizava.

1938-1949, onze anos difíceis da instalação do museu. Em 1942, após o fecho da Exposição dos Primitivos, as colecções passaram para o novo edifício e iniciaram-se as obras do Palácio, que terminariam em 1945, permitindo o começo da actividade que João Couto considerava de muita importância para a inserção do Museu em contexto mais alargado no panorama «cultural» da cidade e, se possível, nacional.

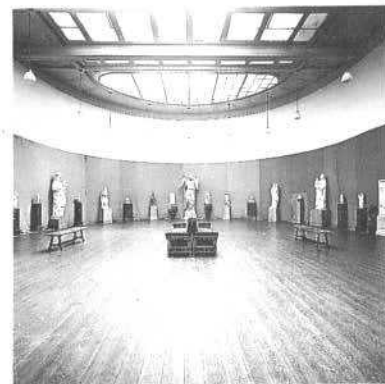
Período longo este, mas em que «tudo foi realizado sem que o público alguma vez fosse privado de ver pelo menos o núcleo mais importante das obras de arte que o museu guarda»,³⁸ além de algumas exposições temporárias, as primeiras das quais tiveram lugar já em 1938.

Embora no tempo de José de Figueiredo se tenham efectuado exposições temporárias — como por exemplo a do *Centenário da Manufatura da Vista Alegre 1824-1924* ou a de *Arte Francesa* realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1934 —, estas só adquirem continuidade no período da direcção de João Couto, não só por já existir no MNAA um espaço próprio para a sua realização, como também pelo desenvolvimento que imprimiu às actividades que complementam a função principal do museu: apresentação permanente ao público das obras do seu acervo.

Em 1941, no II Congresso transmontano realizado em Bragança, apresentou a tese *Congressos e Conferências do Pessoal Superior dos Museus de Arte*, onde chama a atenção para a necessidade de em «todos os museus criados e a criar» existir «uma sala de exposições temporárias destinada a receber as obras que ali fossem levadas».³⁹

Tendo realizado com êxito no MNAA «uma série de exposições dessa natureza», João Couto considerava fácil deslocá-las a outras localidades, desde que houvesse instalações para as receber, ao mesmo

Exposição de Arte Francesa na Sociedade Nacional de Belas Artes, 1934.



tempo que esses museus trariam ao MNAA as suas colecções, o que daria ao público de Lisboa a possibilidade de tomar «... contacto com Obras dos Museus de arte da província que, durante uma quinzena ou um mês, ali se patenteassem».⁴⁰ Permitiria ainda assistir a palestras que, na opinião de João Couto, seriam proferidas por pessoal dos próprios museus, intercâmbio cultural que «seria salutar».

Esta posição de João Couto evidencia a ideia de um museu aberto para lá das suas dependências o que mostrava a sua identificação com tendências museológicas da época.

Henri Focillon, em 1929, afirmou referindo-se à situação dos museus de província em França, serem as exposições temporárias uma «forte possibilidade de vida» para estes museus. «Paris faz muitos empréstimos à província, e têm razão. A província por sua vez começa a emprestar-lhe também.

«Veremos em Paris os Delacroix de Montellier verá, no seu museu, alguns dos Courbet do Louvre. Depois de ter confiado os seus Mantegna, os habitantes de Tours poderão usufruir, por seu lado, daquele belo conjunto»⁴¹.

A acção de João Couto insere-se, como temos notado, nos quatro princípios em que W. Deonna resume a actividade do museu: adquirir, conservar, expor e dar a conhecer. Este autor, director do Museu de Arte e de História de Genève, afirma que os museus poderão dar mais ou menos importância a cada uma destas acções mas, uma actividade racionalmente compreendida deve esforçar-se por estabelecer equilíbrio entre eles. «Não é suficiente com efeito», afirma Deonna, «reunir as colecções; é necessário preservá-las da destruição, apresentá-las o melhor possível e é necessário, também, dá-las a conhecer e revelar o seu valor social àqueles que poderão ignorá-lo»⁴².

Baseou João Couto a actividade do MNAA em três parâmetros que sempre constituíram a base do seu trabalho: a exposição permanente

das obras do seu acervo que, em sua opinião, era «a função primacial dos museus»; as exposições temporárias às quais atribuía uma «importância capital»; a actividade pedagógica concretizada no *Serviço Educativo do Museu*, fundado em 1952, aos quais podemos acrescentar os estágios, mais tarde, cursos para conservadores a que João Couto dava grande importância. Integrava-se nas actividades do Museu a colaboração realizada pelos conservadores tirocinantes na organização de inventários, na catalogação da biblioteca e em visitas guiadas a escolas e a grupos de visitantes.

Em relação à apresentação das colecções, confrontado com a ideia de «museu estético» e a de «museu didático ou pedagógico», que correspondia à corrente museológica «moderna» ou «modernista», preconizou a adopção de uma solução «ideal», isto é: «termos um 'museu estético' e servirmo-nos dele como «museu didático».⁴³

Este texto inédito que encontráramos nos arquivos do MNAA,⁴⁴ ao reflectir sobre a organização destes dois tipos de museu, mostra mais uma vez as diferenças que existiam entre ele e José de Figueiredo.

Para João Couto «museu estético» é «...aquele em que se expõem as obras de arte meticulosamente seleccionadas dentro de um ambiente rico apropriado, destinando-se esta combinação — obras de arte; sala rica — a impressionar o público, alimentando-lhe a imaginação e orientando e educando a gosto».⁴⁵

Citando a *História da Arte Religiosa em Portugal*, diz que Joaquim de Vasconcelos definiu o museu estético como um «armazem vistoso, de espectáculo fugaz, qual uma parada de arte».⁴⁶

Na verdade, no tomo XIV (e não no XV, como aparece no texto de João Couto), Joaquim de Vasconcelos faz essa afirmação, não a ligando no entanto a qualquer definição de museu, mas simplesmente criticando o immobilismo do museu de Lisboa «por não conhecer nenhum Museu europeu com elementos tão diversos e tão complexos como

o de Lisboa, imobilizado pela falta de coordenação dos seus órgãos; porque a influência educativa e estética de uma colecção depende sempre e principalmente dos recursos que fornece ao estudo e à propaganda». Responsabiliza-o, ainda, «em boa parte» pela penúria das investigações históricas de que se queixam nacionais e estrangeiros». ⁴⁷

No museu «didáctico», segundo João Couto, pelo contrário, simplifica-se ao extremo a decoração das salas, — «paredes pintadas de cores unidas neutras ou forradas de tecidos obedecendo ao mesmo critério, lambris simples, ou apenas rodapés e pavimentos sem quaisquer desenhos» —, sendo as obras de arte por si só que devem valer «e embora, mantendo um cuidadoso critério na sua selecção, serão expostas em series cronológicas, por afinidades de países, escolas ou outras (...) isolando-se o mais possível para que se não sintam as suas recíprocas influências na visão e no apreço de visitante estudioso». ⁴⁸

O museu moderno pode, contudo prejudicar as obras de arte que, segundo João Couto, «...se fizeram para se integrarem num plano geral — decoração de palácio, de igreja, de casa particular ou de jardim. A obra de arte criou-se para se integrar num conjunto e não para viver isolada». ⁴⁹

Em relação ao MNAA, que é a preocupação fundamental de João Couto, e ao envolvimento que deveria dar à escola portuguesa do século XV, nomeadamente as Tábuas de Nuno Gonçalves, refere a forma como estas foram apresentadas nas exposições de Sevilha e de Paris — «espécie de altar com docel (...) feito ou recoberto de veludo» — e, ainda, a ideia de José de Figueiredo para a sua apresentação nas novas salas do MNAA, envolvidas por um ambiente que sugerisse «o gótico, com panejamentos de ogiva e não sei se [com] as mesmas ogivas no tecto». Na opinião de João Couto, sem ser exagerada, esta encenação aproximava-se do método americano». ⁵⁰

Fotos 29 e 30

João Couto preferia, contudo, a sua colocação «... numa sala adequada, suficientemente espaçosa para que ganhassem em nobreza» decorada com simplicidade e dignidade acompanhadas de todas as outras pinturas da mesma época e oficina». ⁵¹

Ao criticar a proposta museográfica de José de Figueiredo, ⁵² apresenta uma ideia de museu diferente da deste, não assumindo, no entanto, uma adesão clara às correntes mais «modernistas», mas procurando o equilíbrio, o seu equilíbrio, num posicionamento intermédio.

Existem, nas figuras que destacámos como marcantes para o percurso do MNAA, leituras teóricas das potencialidades culturais, educativas e até «turísticas» dos museus. O caso dos museus de província, que foram preocupações de José de Figueiredo e de João Couto, é significativo desta afirmação.

Sousa Holstein, como vimos, afirmava a necessidade da existência de «museus provinciais», que deviam debruçar-se sobre as colecções existentes, tendo em vista a importância e a defesa das culturas locais, isto é, o museu devia apresentar-se como resultante do envolvimento cultural da região onde se situava.

José Leite de Vasconcelos, marca também este percurso ao encorajar, em 1895, a formação de museus deste tipo, constituídos por secções de arqueologia, etnografia, antropologia e história natural.

José de Figueiredo, contribuindo para a formação de museus regionais, principalmente de arte e de arqueologia, que tiveram grande incremento com a implantação da República, define outro momento da sua história e do seu desenvolvimento. Estas três diferentes maneiras de pensar o museu constituem pontos significativos no traçar da evolução do seu conceito.

Em Sousa Holstein encontramos outra referência, a de «museu circulante», correspondendo a uma concepção que, muitos anos mais tarde,

MNAA. Sala dos Painéis de Nuno Gonçalves



João Couto iria defender através da organização de exposições itinerantes que, aliás, veio a considerar como uma das funções primordiais do MNAA. Constituindo um dos parâmetros da sua acção — a função educativa do museu — proporcionaram uma maior descentralização e favoreceram a busca de um mais vasto público.

Apesar da nítida relação entre as ideias de Sousa Holstein e as de José de Figueiredo e de João Couto. Raramente existe, referência àquele autor e à importância da sua contribuição teórica.

Esta preocupação em descentralizar e diversificar o público potencialmente interessado pelas actividades dos museus leva João Couto a afirmar a necessidade de as exposições serem acompanhadas de palestras, não de «...conferências eruditas mas de lições simples e convincentes que atraiam, o público que as escuta. Estamos saturados de paleio chique, com palavreado difícil e indegista bibliografia. Desejam-se palestras úteis, nunca lidas, mas ditas com fácil poder de comunicação e sobretudo apoiadas em excelente material projectável».⁵³

Estas ideias de João Couto levam-nos ao terceiro parâmetro em que dividimos a base do seu trabalho — a actividade pedagógica do museu.

Esta actividade reveste-se de dois aspectos: o do serviço educativo, que vem concretizar as iniciativas que tinham tido foi no começo dos anos 30, quando organizou e programou a extensão escolar do MNAA e o dos estágios e cursos para conservadores, que constituíram a estrutura que permitiu a formação, em termos de especialidade, de quadros que modificaram o panorama dos museus em Portugal.

Não restringindo a ideia de serviço educativo à sua relação com as escolas, isto é, ao apoio a actividades extra escolares de todos os ramos do ensino, do primário ao universitário, João Couto tentou criar no MNAA, não conseguindo totalmente, condições para que as salas do Museu não apresentassem um aspecto abandonado «onde os visi-

tantes eram raros» em contraste, por exemplo, com o que se via nas galerias do Prado, do Louvre ou da National Gallery.

Na sua opinião, e isso levou-a à proposta de ampliação do Palácio dos Condes de Alvor, esta situação só seria superada com a criação de um «...departamento de estudo e divulgação das obras de arte, cujo entendimento não é, felizmente só para eleitos».⁵⁴

Neste âmbito, uma das actividades que se desenvolveu durante a sua direcção, a partir de 1938, mas mais intensamente quando foi inaugurada a ampliação do Palácio, foi a das exposições temporárias à qual, como vimos, João Couto deu muita importância. No entanto, a falta de enquadramento cultural dada às actividades do Museu, a limitada dotação e o reduzido número de conservadores não permitiam sequer acompanhar em visitas guiadas, os poucos visitantes, «alunos das escolas e turistas», que as solicitavam. Como termo de comparação, João Couto referencia geralmente os Estados Unidos da América, onde os museus possuíam «... dois grupos de conservadores, uns para proceder aos trabalhos de inventário e de investigação relativa à história e merecimento das obras de arte expostas na galeria e outro para realizar aquilo que nos Estados Unidos se designa por Educational Service»⁵⁵, possuindo os museus «Metropolitano de Nova Iorque e o de Boston... grande número de funcionários que só se ocupam deste serviço». Acrescenta João Couto que os museus, sendo «Instituições particulares e, na maior parte, por os subscritores desejarem ter à sua disposição quem os elucide, não dispensam estes programas de constantes visitas explicadas».⁵⁶

Em relação a Portugal a situação punha-se de outra maneira o que demonstra dificuldade que havia de concretizar uma teoria numa prática. João Couto pensou, não sabemos se concretizou, solicitar a colaboração de guias interpretes, para realizar visitas, dada a falta de pessoal especializado nos quadros do Museu.

Sobre estas actividades e os problemas da museologia João Couto escreveu textos que constituem uma das fontes bibliográficas mais importantes, se não a mais importante, para uma leitura da sua evolução em Portugal, a partir de 1911, data-referência da primeira ruptura significativa conducente à aproximação a experiências museológicas mais modernas.

Em 1941, em *Congressos e Conferências do Pessoal Superior dos Museus de Arte*, João Couto sublinha alguns aspectos da sua ideia de museu, focando a importância da sua descentralização através do intercâmbio de exposições temporárias entre museus nacionais e provinciais. Nesta comunicação, preconiza também «um movimento associativo de todo o pessoal superior dos museus portugueses e, na sua impossibilidade, a realização de congressos de conservadores de palácios e monumentos nacionais, o primeiro das quais só vem a concretizar-se no ano de 1960, em Viseu. Entre este ano e 1965, realizam-se mais cinco reuniões, em Lisboa, Porto, Coimbra, Aveiro e Guimarães.

Estas reuniões destinavam-se ao encontro do pessoal Superior dos museus, no sentido de trocarem ideias e experiências, sendo uma das vantagens apontadas por João Couto a uniformização de certos serviços «internos dos museus», salientando a importância da sistematização das «fichas para inventários e elaboração dos catálogos». Em relação a estes considera que «até certo ponto se pode dar liberdade, e aqui mesmo o acerto é discutível, no arranjo tipográfico das publicações», no entanto as matérias nelas inseridas «devem estar dispostas segundo modelos antes fixados e por todos aceites»⁵⁷.

No que respeita aos inventários, a sua opinião é de que estes devem ser «rigorosamente iguais para todos os museus, adoptando-se o mesmo tipo de fichas e métodos comuns de classificação»⁵⁸.

A ideia de João Couto provinha do facto de existir uma grande diversidade de critérios para o tratamento dos dados referentes ao mesmo autor ou a obras de uma mesma oficina.

Segundo João Couto, os museus nacionais, principalmente o MNAA, estavam em contacto com os museus estrangeiros, possuindo uma biblioteca específica, na qual se encontravam os trabalhos de museologia mais recentes, que importava levar aos museus de província, através das conferências que nessa altura preconizava.

Estas ideias reflectem o seu conhecimento dos trabalhos teóricos publicados, nomeadamente na *Museumion*, que, já em 1927 tinha feito um inquérito a conservadores e directores de museus sobre a unificação dos catálogos não só do ponto de vista do seu formato, como também, principalmente, na sistematização de algumas das matérias neles inseridas.

Este inquérito, no entanto, não correspondia na Europa a uma unanimidade de opiniões. W. Deonna, por exemplo, considera que no museu que dirige não aplicará as «conclusões frequentemente contraditórias do inquérito, interrogando-se: «Para que serve escolher um formato e anotações idênticas? Para que serve querer sujeitar as indicações a uma espécie de álgebra museográfica?»

Na sua opinião as «condições são muito diferentes» de museu para museu, considerando que se devem «deixar a cada um a liberdade de fazer o melhor, aplicando não regras rígidas mas noções de comodidade e do bom senso»⁵⁹.

Outro dos aspectos tratados por João Couto no Congresso Transmontano de 1941 e que considerava assunto importante a ser discutido nas conferências anuais que propunha era o da existência, nos depósitos de alguns museus, de objectos que, por várias razões, não se encontravam em exposição ao público, poderam ser distribuídos por museus regionais ou municipais. Por outro lado, sendo os museus de Lisboa «além de tudo museus pedagógicos visto que lhes compete a formação de pessoal técnico...» deviam «... possuir por isso representação de todas as correntes da arte nacional». «O conflito entre os interesses

do Museu Nacional e o interesse do Museu Local...», afirma, «... é apenas aparente e o Congresso as poderia discutir sem reservas nem melindres». ⁶⁰

Em 1950 realiza-se em Leiria uma Conferência integrada na *Exposição de Arte Sacra* com o título *As Exposições de Arte e a Museologia* que, impressa no mesmo ano, constituiu contribuição teórica significativa para a divulgação desta ciência, pela abordagem que faz das suas funções e do processo de evolução que a sua prática teve em Portugal.

A reestruturação das instalações do MNAA que terminou, «finalmente em Março de 1949, quando o Museu pôde mostrar nos compartimentos do piso superior do edifício novo a colecção de pintura da escola portuguesa», ⁶¹ coincide aproximadamente com uma nova ruptura na museologia na Europa, motivada pelo estado catastrófico em que se encontravam os museus no pós-guerra.

O desenvolvimento posterior, que veio a provocar um outro repensar do conceito de museu, reequacionando os problemas inerentes à nova arquitectura para esse efeito, ao reaproveitamento e restauro dos edifícios antigos e à musealização dos espaços, não encontra em João Couto receptividade que o levasse, não a alterar o MNAA, mas a reequacionar as suas ideias, de modo a permitir-lhe transmitir as transformações que essa ruptura impôs aos futuros conservadores.

O MNAA constituiu, no entanto, no contexto português deste período a referência possível a uma museologia que se fazia lá fora e, da qual, em muitos aspectos, não diferia.

O problema estava, julgamos nós, mais no contexto socio-cultural português do que nos objectivos de João Couto.

MNAA, Sala de Pintura Portuguesa, Séc. XVIII - XIX



MNAA, Sala de Pintura Portuguesa, Séc. XVIII - XIX



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

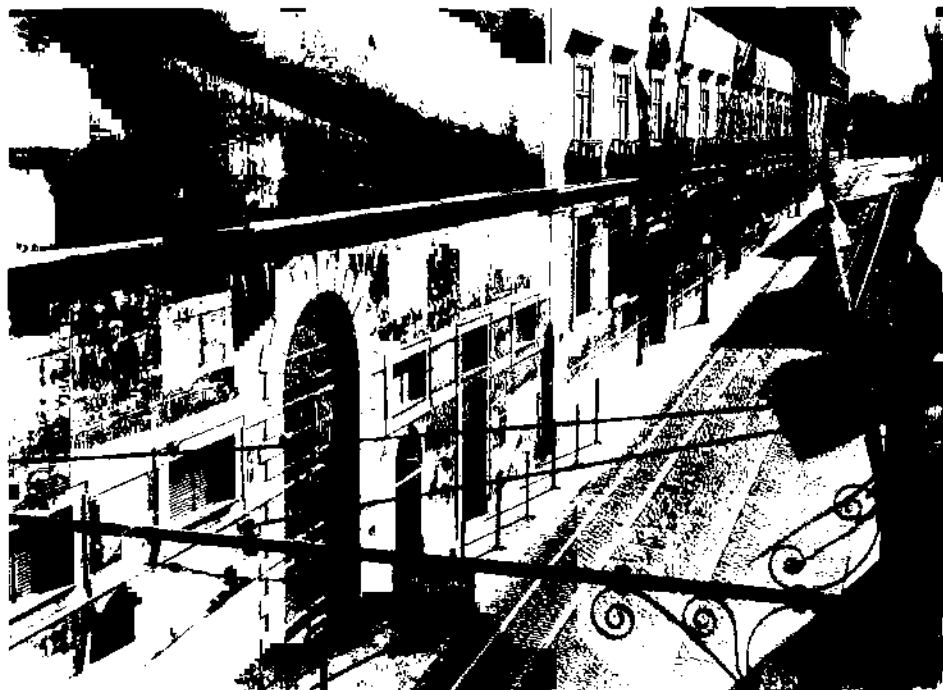
26 — Vestíbulo de entrada do anexo poente.



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

27 — Vista do Palácio dos Condes de Alvor, lado poente, antes da ampliação

28 — Obras do Palácio dos Condes de Alvor, 1942



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

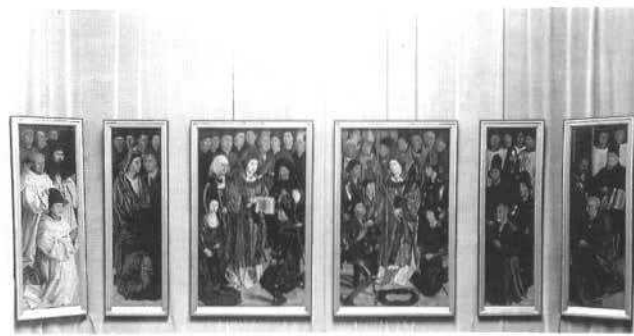
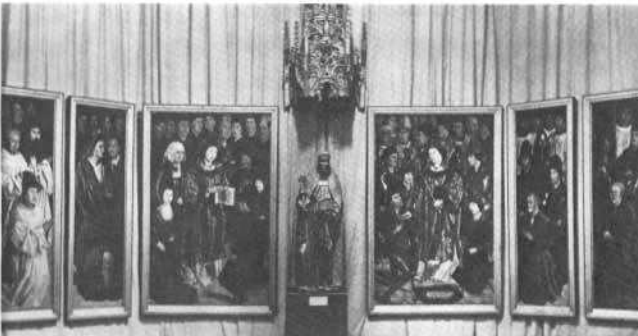
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

29 — Sala dos Painéis de Nuno Gonçalves e das Tapeçarias de Pastrana na Exposição de Sevilha, 1929

30 — MNAA, Sala Nuno Gonçalves, arranjo José de Figueiredo

31 — Sala dos Painéis de Nuno Gonçalves na Exposição dos Primitivos Portugueses, 1940

32 — MNAA, Sala dos Painéis de Nuno Gonçalves, 1949



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

33 — Sala dos Tapetes Persas, vista do vestibulo



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

34 — Sala dos Tapetes Persas



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

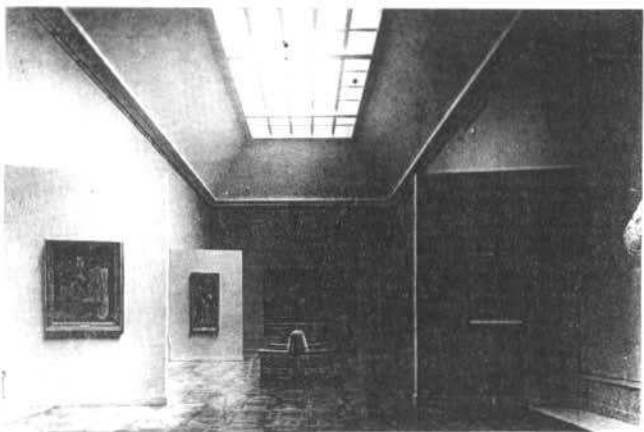
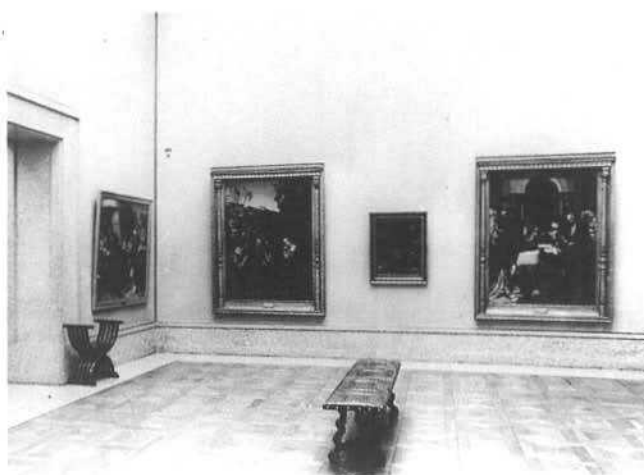
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

35 — Pintura Portuguesa, Gregório Lopes, Séc. XVI (Sala IV)

36 — Pintura Portuguesa, Mestres Desconhecidos, Séc. XVI
(Sala V)

37 — Pintura Portuguesa, Séc. XVIII e XIX

38 — Sala de Pintura Francesa e Italiana



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

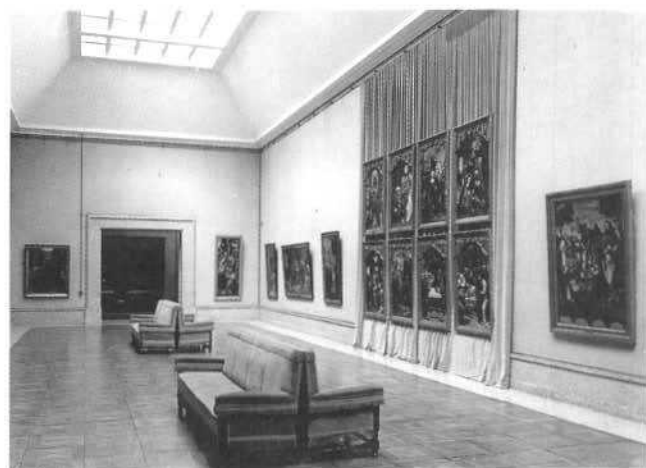
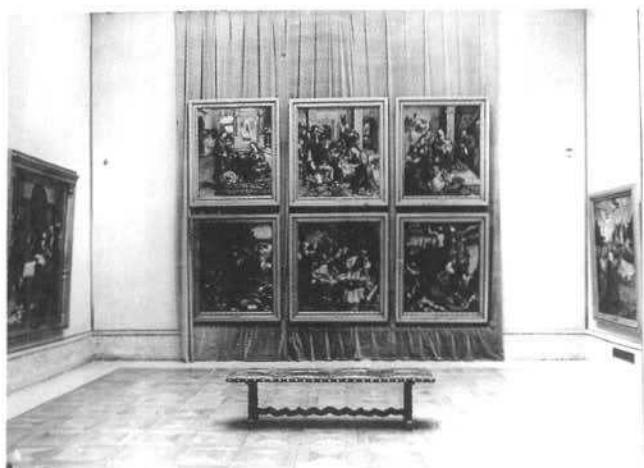
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

39 — Pintura Portuguesa, Retábulo de S. Francisco de Évora,
Séc. XVI (Sala VII)

40 — Pintura Portuguesa, Retábulo de S. Francisco de Évora,
Séc. XVI (Sala VII)

41 — Pintura Portuguesa, Retábulo de Santos o Novo,
Séc. XVI (Sala V)

42 — Pintura Portuguesa, Séc. XVI



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

43 — Sala de Pintura Estrangeira

44 — Pintura Estrangeira, Zurbaran

45 — Sala de Pintura Flamenga

46 — Sala de Pintura Flamenga e Alemã no Séc. XVI



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

47 — Sala de Cerâmica



4

LEITURA CRÍTICA

O MNAA constituiu o exemplo mais determinante para a evolução da museologia e da museografia portuguesas até finais dos anos 60.

A sua história, marcada pelo período de 1911 a 1962, foi como afirmamos, fruto de um processo que se iniciou em 1836 com a fundação, por Passos Manuel, da *Academia de Bellas Artes* e da *Galeria Nacional de Pintura* (aberta ao público por Sousa Holstein em 1868) e teve continuidade com a inauguração do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*, em 1884.

Ao longo desse processo, algumas personalidades tiveram consciência das limitações das condições de espaço, de conservação e de apresentação ao público das colecções, marcando os momentos de uma evolução que nos leva de Sousa Holstein a José de Figueiredo. Não foi com este último que em Portugal se começaram a pôr os problemas de conservação e apresentação das obras de arte, embora

José de Figueiredo, um olhar atento ao que se passava na Europa, concretizasse uma das significativas rupturas na museologia em Portugal, tanto do ponto de vista da organização e conservação das colecções, como da sua apresentação ao público.

A análise do percurso do MNAA tem de ser feita, tendo em conta as limitações de vária ordem que cercearam a sua evolução. José de Figueiredo e João Couto encontraram sempre condicionalismos económicos, culturais e políticos que os levaram a uma praxis que, em muitas situações, se encontrava longe das suas ideias.

Mesmo nos períodos anteriores à formação do Museu, portanto em contextos económicos, culturais e políticos diferentes, encontramos textos que revelam um sentir e pensar os seus problemas que ultrapassam, de maneira significativa, os resultados práticos de uma museologia que em Portugal se fazia e que, de meados do século XIX a princípios do século XX, se fixou em níveis inferiores em relação ao que acontecia lá fora. São significativos desta situação os textos de, por exemplo, Sousa Holstein, Conde de Almedina, Sousa Viterbo e Joaquim de Vasconcelos.

Desde a inauguração do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia* no Palácio dos Condes de Alvor que a localização do mesmo levantou algumas vozes discordantes. Já quando da inauguração da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, Brito Rebelo, criticando a escolha do Palácio para nele se realizar a exposição, afirmava na *Occidente* que «... com as despesas que nele se estavam fazendo e se [fariam] para o tornar *soffrível* para o fim a que [era] destinado, se podia fazer obra perfeita e que ficasse pertencendo à nação», acrescentando que, «...em coisas de arte e de sciencia, [era] um milagre os nossos governos seguirem um princípio, uma norma sensata e de boa administração». Chamava também a atenção para a necessidade de dotar «...a cidade de estabelecimentos mas feitos de raiz, com o intuito da sua destinação», propondo, como hipótese para

a sua construção, um «terreno entre o Salitre e Santa Marta», num bairro novo que ficava «n'um ponto muito central».²

Outras opiniões mais prudentes, ou mais realistas, ficavam-se pela necessidade de melhorar as condições do Palácio, algumas pronunciando-se já pela sua ampliação, como a de Gabriel Pereira, que considerava o museu pequeno em relação com os «seus congéneres de Madrid ou de Paris», desigual, «rico num ramo pobre n'outros mal instalado, havendo gabinetes sem luz, salas com luz imprópria». Desejava o autor «...que as arrecadações, officina e secretaria se instalassem na anexa parte do extinto convento das Albertas o que lhe daria desafog(o), (...) «sem todavia evitar a urgência da Galeria ampla e bem iluminada».³

Embora consideremos a actualidade das posições que Brito Rebelo tomou na *Occidente*, temos que considerar outras opiniões que, exprimindo ideias idênticas, se aperceberam de contextos que sempre são necessários ter em conta. Como dizia o Conde de Almedina no prefácio ao catálogo provisório do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*, só em 1868 «...conseguiu o finado Marquez de Sousa Holstein organizar e abrir ao público essa pequena galeria, porque mais cedo o não permittira a carência de meios, e o desfavor com que eram consideradas pelos poderes públicos as Bellas Artes, que não podiam medir-se em importância com as atenções e exigências da política».⁴ Talvez que em 1884 as condições reais também não permitissem melhor opção.

No entanto é evidente que, nesse ano, como também em 1937,⁵ os custos das transformações e ampliações do Museu não ficaram longe do «edifício de raiz» de que nos fala Brito Rebelo.

José de Figueiredo, não tomando uma posição francamente contrária à sua permanência no Palácio, também não defende intransigentemente (como afirmava João Couto) a sua localização nesse edifício.

Nos poucos textos em que encontramos referências a este assunto, a sua posição é mais de aceitação de uma realidade que sabia difícil de modificar, embora se tenha que ter em conta a sua ideia de museu ligada, como vimos, às de Bode e de Friedlender. Nas entrevistas que deu em 1911 e 1912 ao jornal *O Século* afirmava: «a não se edificar um museu próprio, com boa distribuição de luz e todas as condições requeridas para edificações desta natureza e que poderia bem ficar no parque Eduardo VII alguma coisa se pode tentar no sentido de se adaptar este melhorando-o tanto quanto possível».⁶ Afirmaria um ano mais tarde: «visto não haver dinheiro para a construção de um novo museu já apropriado a esse fim, o que há a fazer é completar o edifício das Janelas Verdes, o único que apesar de não ter sido construído para museu pode com pequena despesa, revestir as condições necessárias, instalando toda a arte decorativa no andar terreo, onde ela ficará exibida nas melhores condições. Os quadros expôr-se-hão todos no primeiro andar, juntamente com a maior parte da escultura que é, infelizmente pouquíssima, grande número de peças de mobiliário e alguma indumentária, de forma a construir um museu que seja simultaneamente instrutivo e agradável...»⁷

No texto publicado em 1915 na *Atlântida* sobre este assunto, afirmava ainda: «...já que o acaso trouxe as colecções que constituem o Museu Nacional de Arte Antiga para um palácio do século XVII (...) o programa é, como não podia deixar de ser, reorganizando o museu, reconstituir simultaneamente aquele palácio, fazendo d'ele, o mais possível, e sem prejuízo para as obras de arte a apresentar, um exemplar da casa nobre portuguesa da época».⁸

A leitura de documentos escritos por José de Figueiredo aos organismos oficiais mostram as dificuldades económicas com que se debatia o Museu no seu quotidiano e os problemas que teve de enfrentar para realizar as modificações que iniciou em 1911. Em 1912, num ofício

dirigido ao presidente da *Comissão de Arte e Arqueologia* da 1.^a Circunscrição, afirmava ter tomado a responsabilidade pessoal pelo pagamento da maior parte dos livros e fotografias fornecidas ao Museu, para com essa verba, fazer a instalação de quatro salas para os Primitivos, o que ainda assim não poderia ter conseguido se não fosse o aproveitamento que fez de reposteiros, na maior parte «condenados».

No entanto, o equilíbrio das contas públicas conseguido por Afonso Costa reflecte-se, em 1913,⁹ num aumento da receita que lhe foi atribuída pelo orçamento do Estado, o que permitiu um «grande impulso» nas remodelações, sendo os bons resultados desse facto «celebrados em algumas das mais importantes revistas de arte estrangeiras, como a 'Revue de L'Art Ancien et Moderne', e a que o grande erudito e ilustre membro do Institut de France, Salomon Reinach deu há meses o justo relevo em uma das últimas sessões do Institut».¹⁰

Como vimos foi também sua, em 1937, contrariamente à afirmação de João Couto, a opção de começar as obras pelo anexo poente. Embora por razões diferentes, também José de Figueiredo teria desejado iniciá-las pela ampliação e remodelação do Palácio.

O projecto integral de todos os edificios do Museu, incluindo o *Restauro das Obras de Arte*, que Duarte Pacheco decidiu mandar elaborar, permitia-lhe optar por essa solução, possibilitando-lhe, como o afirmava, reinstalar definitivamente os serviços de reintegração da pintura antiga e a acomodação das obras de arte. Não resolvendo integralmente o problema da sua instalação, fazia, no entanto, «do edificio a construir um dos mais belos exemplos de adaptação de um antigo palácio a museu, obtendo-se a instalação devida 'por todos os motivos' aos painéis de Nuno Gonçalves».¹¹ Outra razão, de ordem prática, mas decisiva para a sua opção, porque a considerava da mais «extrema urgência», era a do arranjo do telhado que resolveria a deficiente iluminação e o perigo constante de incêndio.

Estas opiniões reforçam a nossa ideia de que não foram, ou não foram só, as razões apresentadas por João Couto que levaram a que o MNAA se mantivesse no Palácio dos Condes de Alvor; essas razões estariam mais nas crises por que passou a economia portuguesa no início da Primeira República, que se reflectiram negativamente nas dotações atribuídas ao Museu e, mais tarde, na necessidade que Salazar tinha de encontrar um edifício para a Exposição dos Primitivos que estivesse «dentro da nossa época, mas simultaneamente, dentro da nossa raça e do nosso clima».¹²

A opção não é, pois, de José de Figueiredo, mas sim de Oliveira Salazar, ao decidir que a exposição dos Primitivos Portugueses, integrada na *Exposição do Mundo Português*, se realizasse nas novas instalações do MNAA, incluindo, entre as obras que deveriam estar prontas quando das Comemorações do Duplo Centenário, as do «Anexo do Museu das Janelas Verdes (Arte Antiga), de modo a que [ficasse] em condições de nele se poderem realizar exposições temporárias de arte».¹³

A ideia de palácio-museu que, ainda em 1935, José de Figueiredo considerava uma das razões para a concretização das obras de ampliação do Palácio, só era defensável, tendo em conta a evolução da museologia, desde que se verificasse uma real qualidade arquitectónica do edifício e com uma colecção que permitisse a organização por conjuntos epocais, o que não era nem o caso do Palácio, nem o da colecção do MNAA.

O Palácio dos Condes de Alvor constituiu, com todas as suas limitações, o núcleo inicial das instalações do MNAA, cuja ampliação para os terrenos do antigo convento de Santo Alberto se vem a concretizar definitivamente com o início do projecto de Guilherme Rebello de Andrade. No entanto, já no século XIX, em 1986, esta

solução tinha sido sugerida, embora com outro programa, quando era director do então *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia* Tomaz da Fonseca, e tendo sido convidado o arquitecto Rosendo Carvalheira para proceder ao estudo de um «edifício que [permitisse] porventura ali instalar a Academia de Bellas Artes, subordinando o projecto às seguintes ideias ...o actual Museu de Bellas-Artes e Archeologia, o Palácio Pombal, a Igreja das Albertas e o Convento transformado constituirão um vasto edifício do estado, onde ficarão reunidas: a) Museu de Bellas Artes e Archeologia no lugar que ocupa; b) Igreja conservada como museu religioso; c) Convento transformado em Academia de Bellas Artes». ¹⁴

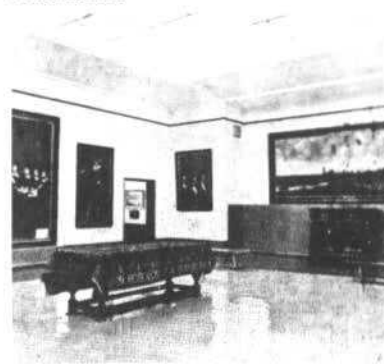
O projecto de alargamento do Museu, que representa a opção de José de Figueiredo, conhecendo uma primeira tentativa de concretização com o projecto de Adães Bermudes, em meados dos anos 30, passa a constituir uma das prioridades das obras que iriam valorizar as Comemorações do Duplo Centenário.

Os projectos encomendados a Guilherme Rebello de Andrade, ainda em 1930, foram aprovados em 1935, só se iniciando a respectiva construção em meados de 1937, no «momento em que o Sr. Dr. Oliveira Salazar faculta os meios necessários para se começarem as obras». ¹⁵ Estes projectos, correspondendo à opção de José de Figueiredo, marcam também a diferença da sua concepção museológica em relação à de João Couto.

No primeiro, a ideia de museu fixou-se em conceitos que vinham dos finais do século XIX, princípios do século XX, sendo as suas referências o *Bayerische National Museum* de Munique, o *Museu de Zurique* e o *Kaiser Friedrich Museum* de Berlim e ainda essas «duas lindas e discretas colecções holandesas, que são o *Mauritshuis* da Haya e o *Boymans* de Roterdão» que, em 1934, são transferidos para novas instalações construídas especificamente para museu, o primeiro com pro-



Museu Nacional de Haia,
Mauritshuis



jecto do arquitecto Berlage de 1919, revisto pelo próprio em 1931, o segundo sob projecto de Van der Steur. Estes exemplos são marcantes na evolução, não só da museologia e da museografia, como também da arquitectura.

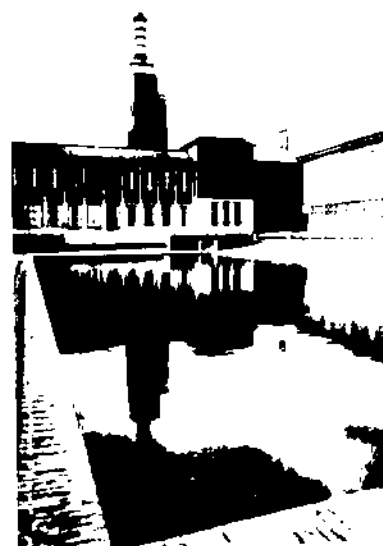
Em relação aos primeiros, o *Bayerische National Museum*, reconstruído em estilo eclético evocando a Idade Média, entre 1894 e 1900, com projecto de Gabriel von Seidl, integra-se no movimento museológico que em meados do Século XIX, quando se começaram a reunir colecções da Idade Média e do Renascimento procurou enquadramentos de época para a apresentação das colecções, adaptando antigos conventos ou construindo edifícios em estilo eclético.

O *Kaizer Friedrich Museum*, organizado por Wilhelm Bode, foi construído entre 1897 e 1903, e reunia as suas colecções, da Idade Média, Renascimento e Idade Moderna, seguindo um critério de complexo histórico, isto é, organizando num mesmo espaço os diferentes aspectos de uma época.

João Couto, embora condicionado pela situação irreversível que constituía a solução adoptada para a ampliação do MNAA (constrangido na sua ideia de museu que possivelmente concretizaria, se outras tivessem sido as condições quando tomou posse da sua direcção), enquadra-se no processo de evolução da museologia a partir do momento em que esta se torna, como diz Germain Bazin, «teórica e dogmática».¹⁶

A formação, em 1926, do *Office International des Musées*, que a partir de 1927 publica a importante revista *Museum*, a edição, em 1929, dos inquéritos publicados pelos *Cahiers de La République des Lettres des Sciences et des Arts* e dirigidos por Georges Wildenstein, a *Conference Internationale d'Études* realizada em 1934, em Madrid, sobre a qual o *Office International des Musées* publicou dois volumes intitulados *Museographie* e ainda os diversos congressos e conferências que

Museu Boymans, Roterdão



Museu Boymans, Roterdão



então se realizaram tornaram este período, de entre as duas guerras, anos importantes no repensar da museologia.

Entre 1912 e finais dos anos 40, o MNAA nunca deixou de estar em processo de obras e de reorganização. Iniciam-se no período de José de Figueiredo, praticamente em 1911, prolongando-se durante toda a sua direcção, com modificações no Palácio e com o frustrado início da construção do anexo poente (projecto Bermudes). No de João Couto elas só vão terminar definitivamente com a instalação da colecção de Pintura Portuguesa no edifício novo, em 1949, substituindo a *Exposição Temporárias de Algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes*, aí inaugurada em 1942, a seguir ao fecho da *Exposição dos Primitivos Portugueses*.

Este prolongado período provocou, em muitos aspectos, desfazamentos em relação à evolução que simultaneamente se processava na Europa no âmbito da museologia.

Se a organização dos espaços do MNAA se integrava nas propostas que saíram das conferências de Madrid de 1934 e em critérios que se definiam em artigos publicados na *Museion*, o mesmo não aconteceu com a decisão de o manter nas instalações que herdara do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*, agora aumentadas com a construção do anexo poente, que constituiu a recusa, de quem tinha o poder para a fazer, em entender os critérios aí definidos e que foram defendidos pelo Conselho Superior de Obras Públicas, a quem o ministro Duarte Pacheco solicitara um parecer.¹⁷

Documento inédito e importante, juntamente com o Questionário Geral e Especial dirigido ao Museu de Arte Antiga de Lisboa,¹⁸ para a análise da proposta museológica de José de Figueiredo e do projecto de Guilherme Rebello de Andrade, o parecer que se afirmava em desacordo com a orientação daquele, cita extractos de vários especialistas, tais como: Schmidt Degener, director geral do *Rijksmuseum de*

Amsterdão, o director do museu de arte da Pensylvania, Pontremoli, arquitecto e membro do *Institut de France*, arquitecto Auguste Perret, Georges Wildenstein e Salomon Reinack. Com este último, aliás, José de Figueiredo tinha grandes afinidades.

Esses extractos evidenciam a preocupação que o problema trazia aos Conselheiros, à qual não devia ser estranha a presença de dois importantes arquitectos da primeira geração de modernistas — Carlos Chambers Ramos* e Porfírio Pardal Monteiro.**

Lamentando que do processo não constasse informação sobre o critério que tinha presidido à elaboração do plano geral e da ampliação projectada e considerando que, executadas estas obras e as do palácio a que a memória descritiva se referia, o MNAA ficaria instalado definitivamente. O parecer põe as seguintes questões:

«...se a ampliação agora projectada completa o edifício sem outras subsequentes possibilidades de expansão, se ela é imposta por um deficit real de superfície de exposição, se ainda essa necessidade coincide,

(*) Carlos Manuel Chambers Ramos (1897-1969) forma-se na Escola de Belas Artes de Lisboa em 1920, onde foi contemporâneo de Continelli e Telmo. Trabalhou com Raul Lino e Ventura Terra.

Professor contratado da Escola de Belas Artes do Porto, desempenha funções de director de 1952 a 1967, onde tem uma acção inovadora no ensino da arquitectura, contrariamente aos esquemas academizantes praticados na Escola de Lisboa.

O seu primeiro projecto é o edifício Barros e Santos (1921), na Rua do Ouro. Em 1927 realiza o Pavilhão do Radio do Instituto Português de Oncologia, participando também nos sucessivos concursos para Sagres. Participou como consultor no projecto museográfico do Museu Calouste Gulbenkian.

(**) Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), formado como Carlos Ramos no princípio dos anos 20, arquitecto da confiança de Duarte Pacheco, com quem visitará a Itália. Na opinião de Nuno Portas é o arquitecto que mais tempo se conservou ao serviço das Obras Públicas.

Da sua vasta obra, com uma linguagem segura e coerente, destacamos: Estação do Cais do Sodré (1926); Ford, na Rua Castilho (1927) e Instituto Nacional de Estatística (1935); inicia o Instituto Superior Técnico (1935) e edifício do Diário de Notícias (1936).

por um lado, com uma tendência internacional de maior desafogo na apresentação dos valores existentes, por outro, com o início de uma nova era traduzida pelo interesse recentemente manifestado pelo Estado no sentido de valorizar e acumular obras de arte que para ali certamente afluirão mais cedo ou mais tarde, como é possível, dentro da superfície total existente e a obter com as obras previstas, instalar congnamente o Museu Nacional de Arte Antiga?»

«Acaso poderá afirmar-se em face dos depoimentos de que esta Sub-Secção faz acompanhar o seu parecer ... [ser] possível, em 1936, projectar definitivamente um Museu Nacional?»¹⁹

Reconhecendo a importância do critério e das intenções de José de Figueiredo, o mesmo parecer considerava no entanto ser desejável que: «...a internacionalização dos princípios mais recentes da museografia não [deixassem] de fazer sentir a sua influência na orientação geral a imprimir ao nosso Museu Nacional de Arte Antiga», acrescentando que «nada é mais prejudicial neste capítulo, do que a pretensão do isolamento e da originalidade».²⁰

Admitindo que a «orientação adoptada é de aceitar», e que «o melhor programa foi rigorosamente observado pelo architecto autor do projecto» o Parecer considera que «sob o ponto de vista artístico» a solução «satisfaz inteiramente», não tendo contudo a mesma opinião em relação à sua funcionalidade, afirmando que «as ligações com o corpo actual do Museu são deficientes e mesquinhas e não asseguram de forma alguma aquela continuidade que esta Sub-Secção desejava verificar. De facto, é bem mais um anexo do que uma ampliação do actual edifício».²¹

Este Parecer, com o qual estamos de acordo, define uma das grandes limitações deste projecto, ao impossibilitar a elaboração de um correcto programa museológico, o que coincide com a opinião de João Couto que critica, num relatório de 1939 «a defeituosa circulação dos visitantes

MNAA, anexo poente



MNAA, ligações Palácio anexo poente



no museu» devido, entre outros problemas, às ligações deficientes do edifício novo com o Palácio.

É, pois, evidente a existência de divergências, sobre a ideia do que deveria ser a ampliação do MNAA, entre José de Figueiredo e as personalidades que constituíam a 1.ª Sub-Secção da 4.ª Secção do Conselho Superior de Obras Públicas. Também por parte dos responsáveis pela concretização do projecto era notória a dificuldade de perspectivarem a instalação do Museu em termos de futuro.

O projecto do anexo poente seguiu, nos seus aspectos fundamentais, o modelo de museu dos finais do século XIX, princípios do século XX: plantas obedecendo a uma preocupação de simetria segundo dois eixos, escada de grande monumentalidade e galerias envolvendo um grande pátio interior coberto, destinado a sala de escultura.

Na Memória Descritiva e Justificativa do projecto do anexo poente, Guilherme Rebello de Andrade afirma ter sido a «integração da capela no conjunto arquitectónico do novo edifício» o ponto de partida para o seu estudo, funcionando como «o traço de união entre o edifício projectado e o actual museu», condicionando o desenvolvimento em «planta do edifício, a posição exacta das galerias [e a de] todas as restantes divisões».

A escadaria principal, «orientada segundo o eixo maior do edifício», não tendo só, na opinião do arquitecto, um «fim utilitário», desempenhando «propositadamente... uma função decorativa pela forma monumental como está lançada» servindo o prolongamento dos seus dois patins «para recinto de exposição».²²

Guilherme Rebello de Andrade assumiu o projecto, dentro das condicionantes que lhe eram impostas de «complemento do edifício a que se encosta e de ter que integrar no seu volume a igreja que se interpõe entre ele e o museu», como proposta museológica independente, não considerando a necessidade de interpenetrar os espaços de exposição,

o que é acentuado pela localização da grande escadaria no lado em que o anexo poente confina com o Palácio, resolvendo as ligações com o edifício existente por duas pequenas passagens, uma a nível do rés-do-chão do edifício novo e do andar nobre do Palácio, outra sob o altar da capela — dois edifícios ligados entre si, sem preocupações de continuidade.

Para além da opção de Guilherme Rebello de Andrade, é evidente que o aumento para poente das instalações do Museu, preservando o Palácio, levaria sempre a situações de compromisso difíceis de resolver, do ponto de vista museológico, dada a dificuldade de encontrar uma solução em planta capaz de permitir uma correcta organização dos diferentes núcleos do acervo e uma boa circulação entre eles.

A ideia generalizada de que o edifício do Museu Malhõa, construído em 1940 nas Caldas da Rainha com projecto de Paulino Montês, foi o primeiro construído em Portugal propositadamente para Museu de Belas Artes, não nos parece correcta, porque consideramos que o anexo poente do MNAA, inaugurado também em 1940, com todas as limitações de implantação e de compromisso com o já existente, é um edifício pensado como um todo, apesar da sua denominação como anexo poente do MNAA.

A solução define, de facto, um edifício autónomo, que poderia conter um programa museológico, sem necessidade de ligação ao Palácio.

João Couto não concordava com a adaptação de palácios a museus senão em situações muito especiais, quando estes conservassem «o seu carácter e, pelo menos, parte do seu recheio». Referindo-se à ampliação do MNAA afirmava: «Mas se a esses edifícios se anexarem outros, obedecendo muitas vezes os planos mais à dignidade do aspecto exterior ou à incorporação forçada de certas dependências, como foi no caso, a igreja de Santo Alberto, o aspecto da questão modifica-se de forma

Museu Malhõa. Caldas da Rainha



singular», perguntando: «como serão satisfeitas as exigências museológicas, hoje tão complexas, no conjunto heteróclito assim criado e não especialmente concebido para o fim em vista?».²³ No entanto, no mesmo texto, João Couto considera, contraditoriamente, que «no Museu das Janelas Verdes, as consequências não foram tão más como à primeira vista se podiam ter apresentado» podendo «mesmo louvar-se a possibilidade de isolar o Museu, se um dia se realizar o grandioso plano concebido pelo Eng. Duarte Pacheco»,²⁴ que era a integração no jardim privativo do MNAA do jardim 9 de Abril.

O facto do projecto definir dois espaços (o Palácio antigo e o edifício novo) sem solução de continuidade não era importante para José de Figueiredo, se pensarmos que uma das razões da ampliação seria a de dar «a instalação devida por todos os motivos aos painéis de Nuno Gonçalves...», aproveitando a experiência da sua apresentação no Museu Jeu de Paume, quando da *Exposição de Arte Portuguesa* de 1931 e não considerando o carácter definitivo da sua instalação em Lisboa — início do percurso da secção dedicada à apresentação do núcleo de pintura portuguesa do séc. XV ao século XIX. Posição diferente tinha João Couto a este respeito, que, como vimos optou pela instalação do núcleo de pintura portuguesa no segundo piso do anexo poente.

As transformações porque passou o Palácio dos Condes de Alvor para receber as obras de arte levou a modificações — nas escadarias, nos telhados e nas salas — que iriam alterar ainda mais as suas características de habitação seiscentista portuguesa (que José de Figueiredo queria recuperar) já bastante adulteradas não só nos Séculos XVIII e XIX como nas sucessivas alterações antes de 1911.

José de Figueiredo não procedeu a uma recuperação no sentido em que fala A. Lauterbach, isto é: a instalação de um museu num palácio constituir o meio mais seguro de assegurar a existência do monumento.²⁵ Era esse, no entanto, o seu objectivo.

Aprovados os projectos para a ampliação, decidida a sua localização definitiva e o início das obras pelo anexo poente, João Couto é confrontado com situações que o levam a um repensar das suas ideias museológicas tendo em vista as limitações que se lhe ofereciam no MNAA. Embora «não tenha tido a mínima intervenção oficial ou particular nem na concepção do Museu, nem no estudo da sua planta com a correspondente distribuição dos serviços nem mesmo no acompanhamento da obra em curso...»,²⁶ a colaboração directa com José de Figueiredo, como conservador, tê-lo-iam por certo levado a reflectir sobre a evolução dos problemas levantados pela sua ampliação e remodelação.

Afastada a hipótese de qualquer modificação no projecto do anexo, já em construção quando assume a direcção do Museu, João Couto, embora com a responsabilidade do acompanhamento da obra em curso, pensa já na reestruturação a efectuar no Palácio dos Condes de Alvor quando terminasse a Exposição dos Primitivos.

Um dos aspectos que o preocupou nessa reestruturação foi a sua ampliação e remodelação, por desacordo evidente com a solução que José de Figueiredo reservara para este edifício e pela necessidade de levar à prática o conceito de museu que defendia e que passava pela sua abertura a actividades culturais que, até aí, nunca tinham sido assumidas como programa.

Estas actividades marcam as diferentes posições que José de Figueiredo e João Couto tinham a esse respeito, legíveis nas diferenças patenteadas nos projectos de 1933 e de 1942, ambos de Guilherme Rebello de Andrade: ausência, no primeiro, de uma sala de exposições temporárias e de um desenvolvido serviço de apoio (secretaria, gabinetes para conservadores, etc.) e interdependência entre a sala de conferências e a biblioteca, limitativa da utilização de ambas; na proposta de João Couto a Duarte Pacheco (de aprovação das alterações ao pro-

Desenho 13

jecto de 1933) encontra-se uma análise correcta e realista das possibilidades proporcionadas pelas instalações do MNAA.

Desenho 25

A opção da construção de um edifício independente que, nas suas soluções de volumetria e de alçados, pretendia ser a complementaridade do Palácio e integrar a capela das Albertas, provoca, pelas deficiências das ligações com aquele, problemas de continuidade entre ambos os espaços, áreas museológicas de um mesmo acervo.

A proposta de João Couto para a distribuição de espaços no Palácio não passava só pela necessidade de encontrar local para o que chamava Centro de Estudos de Arte, mas também pela necessidade de encontrar uma melhor musealização e circulação nos dois edifícios.

João Couto, ao reestruturar o rés-do-chão do Palácio, suprime as salas de exposição permanente (onde localiza as exposições temporárias) previstas no projecto de 1933. Esta solução, determinada principalmente pela necessidade de encontrar um espaço para as actividades complementares, com entrada independente pela rua das Janelas Verdes e permitindo a sua utilização fora dos horários normais do museu, altera o percurso da visita das salas de exposição permanente, localizadas agora nos pisos do edifício novo e no andar nobre do Palácio, suprimindo a passagem sob o altar da capela.

Desenho 25

O projecto de ampliação do Palácio, de 1942, permite suprir alguns dos inconvenientes do projecto global, criando as estruturas para que o Museu aproxime as suas actividades das preconizadas pelas modernas correntes da museologia. Algumas, são já dos princípios do século XX, como a existência de dois circuitos de visita: um para as obras essenciais e outro reservado a obras secundárias. Esta solução não tinha sido prevista por José de Figueiredo quando do estudo para a ampliação do Museu e João Couto vem de certo modo, a aplicá-la com a criação da galeria de exposições temporárias que permitiria

mostrar as obras arrecadadas, as das colecções públicas, nacionais e estrangeiras, e as obras pertencentes a particulares.

Os problemas do MNAA não estão só ligados às suas instalações, estão-no também às características e ao «crescimento contínuo e [diversificado] das colecções [que], juntamente com problemas de espaço, conservação e arrumação de núcleos muito numerosos, são uma constante na história passada e presente do Museu».²⁷

A distribuição e organização das colecções era um dos problemas difíceis que João Couto tinha de resolver, dado os espaços estarem repartidos por dois edifícios de características completamente diferentes: um palácio do século XVII e um edifício novo construído para museu.

Se bem que tivessem sido suprimidos muitos compartimentos, corredores e escadas, de modo a criar salas mais amplas, conseguindo-se em muitos casos dimensões aproximadas às das salas do edifício novo, sempre subsistiu no Palácio a solução programática de uma grande construção destinada a habitação, em que a sucessão de salas dificilmente se adaptaria a um bem programado percurso de visita.

A solução encontrada por José de Figueiredo acentuava esta situação: o percurso iniciava-se pelas salas do lado do Tejo (edifício novo), visitando-se sucessivamente o primeiro andar deste edifício, o andar nobre do Palácio, as salas do rés-do-chão do mesmo e, entrando-se novamente no edifício novo pela pequena passagem sob o altar da capela, visitava-se a secção de indumentária religiosa.

A solução de João Couto diminui, nos limites possíveis, os inconvenientes da justaposição de dois espaços — edifício novo e Palácio — com um comprimento aproximado, entre a entrada do primeiro e o lado nascente do segundo, de 154 metros.

No edifício novo, o problema não era de difícil solução. As galerias de passagem, envolvendo a grande sala central, sobre a qual abriam em loggia, permitem um acesso directo do vestíbulo da entrada a cada

Sala dos Paramentos
1950, João Couto



um dos sectores do edifício, ao mesmo tempo que ligam à passagem que o une ao Palácio.

Neste, embora atenuado, o problema não ficou totalmente resolvido: o acesso directo só se fazia à sala de *ourivesaria*, sendo o acesso à *pintura estrangeira* estabelecido através de duas das salas de *ourivesaria* e às salas de *gravura e desenho*, feito através das galerias de *pintura estrangeira*.

A deficiente solução para a circulação no Palácio resulta da própria planta deste e da sua ligação ao edifício novo.

A eliminação das salas de exposição permanente, situadas no rés-do-chão, condicionou a sua localização no andar nobre deste e no edifício novo, suprimindo a deficiente passagem sob o altar mor da capela e, ao mesmo tempo, transformando um circuito fechado num outro em que a possibilidade de escolha é dada ao visitante sem o obrigar, de uma maneira geral, à passagem por sectores que não escolheu.

O novo projecto de alterações realizado, em nossa opinião, principalmente para encontrar os espaços necessários que permitissem a João Couto concretizar a sua ideia de museu, também diminui as deficiências de circulação que este considerava uma das principais preocupações para um responsável de museu.

As acções desenvolvidas por de José de Figueiredo e por João Couto no MNAA influíram decisivamente no panorama museológico português.

A José de Figueiredo se ficou a dever a primeira aproximação a uma museologia que se fazia lá fora considerada nos seus diferentes aspectos (João Couto afirmava com certo exagero, pensamos nós, ter influenciado muitos museus estrangeiros) e as propostas da polémica ampliação do museu para o lado poente. Tendo as limitadas dotações prolongado por quase toda a sua direcção as modificações no Palácio

Desenho 13

Galerias em loggia sobre a Sala dos Tapetes Persas



Anexo poente, vestíbulo da entrada



iniciadas logo em 1912 e, de certa maneira, estabelecendo uma ligação entre este processo de transformação e o que se iniciou em 1937.

A acção de João Couto é, em nossa opinião, mais significativa para o desenvolvimento futuro da museologia. Dado o seu trabalho na formação de conservadores e a abertura do Museu a actividades que, até aí, não tinham tido carácter de continuidade, como, por exemplo as exposições temporárias e o Serviço de Extensão Escolar que reflectiram uma nova aproximação em relação às concepções europeia e norte americana. Foi contudo, a acção de José de Figueiredo que abriu caminho a essa aproximação, apoiando e influenciando, durante a sua direcção, João Couto.

Mas, como o afirmámos, uma das rupturas mais importantes na instituição museal portuguesa foi realizada por José de Figueiredo em 1911, ao reformular o critério de selecção das obras e o da sua apresentação a público.

Não queremos com esta afirmação significar que ela tenha sido o ponto de partida da sua evolução, mas sim, referente importante na sua história. Como já o afirmámos, outros intervenientes e outros momentos marcaram o seu percurso, que na história do MNAA começa com Sousa Holstein e com a abertura da *Galeria Nacional de Pintura*.

O MNAA, museu de belas artes e artes decorativas, sempre se debateu com problemas que se ligam com a estruturação das colecções a expor e com a maneira de organizar essa exposição.

José de Figueiredo, ligado à ideia de museu defendida por Wilhelm Bode, em que as colecções eram expostas segundo critérios de «complexo histórico», sempre discordou da formação de um museu de artes decorativas, afirmando que a ideia não tinha «...nenhuma razão de ser, pela simples e irresponsável razão de não haver que meter-lhe lá dentro...» não podendo o MNAA ceder mais do que três ou quatro peças por «...quase tudo ser indispensável ao arranjo das suas salas...».²⁶

No entanto, esta posição, motivada, em nossa opinião, pela sua dificuldade em ver o acervo do Museu diminuído pela organização de um outro desse tipo, não era partilhada, na mesma época por alguns daqueles que se preocupavam com as coisas da arte em Portugal.

Em 1916, Joaquim de Vasconcellos, ao referir-se à grande «acumulação de objectos que [dificulta] o exame ao visitante e mais ainda o estudo ao investigador...» afirmava que «...as diferentes salas de pintura antiga e sobretudo as numerosas secções das artes decorativas [tinham sido] muito enriquecidas a ponto de se impor uma nova subdivisão, que em [seu] parecer ia conduzir à organização de um museu especial de arte ornamental».²⁹

João Couto, em 1956, retoma esta ideia para reafirmar a sua opinião de sempre, isto é, a saída do MNAA dos edifícios onde ainda hoje se encontra. Vinte anos após o parecer do Conselho Superior de Obras Públicas ter constatado o «deficit real de superfície de exposição» e a impossibilidade de nova «expansão» das instalações, João Couto constata que a situação é idêntica aquela em que se encontrava em 1938: «...em dezoito anos o Museu desenvolveu-se e os serviços alargaram-se de tal modo que hoje tudo começa a ficar apertado».³⁰

Indicando como solução para este problema a criação de um grande museu de artes decorativas, com um acervo constituído pelas colecções do MNAA e sendo as suas instalações, devidamente adaptadas, as deste Museu, aponta como uma das razões para essa solução o facto de grande parte «de raros e notáveis exemplares de artes decorativas nacionais que figuram no MNAA [estarem] distribuídos por salas» desempenhando uma função apenas ornamental, não estando organizados em séries cronológicas. Preconiza a criação de uma pinacoteca e de uma gliptoteca «a construir longe da atmosfera nociva das instalações portuárias e no meio de grandes aglomerados de verdura, afirmando não se justificar que a pintura romântica «que têm o seu lugar

no Museu de Arte Antiga» figure no «de Arte Contemporânea» ocupando espaços absolutamente necessários para apresentar obras de artistas da actualidade».³¹

Ainda em 1962, dado o constante aumento do acervo do Museu, volta a abordar este assunto na *Ocidente*, referindo especialmente a doação de Calouste Gulbenkian. Preconiza, novamente a «construção de raiz» dum pinacoteca a instalar num edifício «racionalmente construído», onde ficasse instalada «toda a pintura portuguesa desde o portentoso políptico de Nuno Gonçalves até às obras dos nossos artistas mais avançados».

João Couto confirmava, assim: o problema do MNAA nunca foi suficientemente analisado nos diferentes contextos históricos, de modo a podermos afirmar, em determinado momento, que estávamos perante um museu no seu tempo.

Os textos produzidos por José de Figueiredo e por João Couto constituem o suporte teórico de uma atitude museológica relacionada com os museus de belas artes.

Os de José de Figueiredo levam-nos a compreender a ideia de museu que queria ver concretizada no MNAA e que não consegue por várias razões, entre elas, a sua dificuldade de se adaptar ou de corresponder a uma situação real, económica, social e cultural que não era, nem de longe, a dos países que lhe serviam de referência.

Também foram significativas as suas entrevistas, nomeadamente, as de *O Século* de 1911 e 1912 e a que, deu em meados dos anos 30, a Frédéric Lefevre³² para a revista *Nouvelles Littéraires* e que não chegou a sair a público, assim como o artigo publicado na *Atlântida* (1915), *O Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa*, que João Couto considerou «peça fundamental» para ser estudada e «ponderada» por todos aqueles que em Portugal se preocupassem com os problemas da museologia.

Os textos de João Couto contribuem para a análise do processo de evolução que se iniciara em 1911 e no qual participou a partir de 1924, vivendo o quotidiano dessa evolução e construindo, a partir de 1938, a sua própria concepção de museu que conduzirá a uma nova ruptura na museologia em Portugal e a uma aproximação a novos padrões de referência.

Os textos que publicou sobre museologia, na sua maioria conferências e palestras, principalmente no Boletim do MNAA (1939-1962) e na revista *Ocidente* (1960-1965), estes últimos com o título genérico de *Artes Plásticas*, irão debruçar-se sobre os vários aspectos que constituem o percurso do Museu, contendo elementos significativos para a análise das suas ideias.

O seu primeiro texto após ter assumido a direcção do MNAA, *Notas para a Ampliação do Museu das Janelas Verdes*, constitui uma crítica às opções de localização do Museu e à construção do anexo poente, ao mesmo tempo que apresenta o seu programa para a ampliação do Palácio — concretização possível no campo das suas concepções museológicas.

Para além das naturais modificações de opinião que encontramos em textos de épocas diferentes, detectamos algumas contradições em relação, à apreciação que faz do trabalho de José de Figueiredo, que nos levam a considerar que a opinião de João Couto acerca das ideias defendidas por aquele e das suas concretizações não são tão concordantes como alguns dos seus textos fazem supor.

No texto que referimos, depois de citar a defesa que José de Figueiredo faz do palácio-museu no artigo da *Atlântida*, João Couto afirma que: «a experiência veio mostrar que para adaptar o Palácio à Museu houve necessidade de introduzir naquele profundos e dispendiosos arranjos (modificação dos telhados, escadarias, salas, etc.) os quais, sendo absolutamente indispensáveis para o fim em vista, acabaram naturalmente por diminuir o carácter da construção. Diz também

que «nem sequer se resolveram problemas como aquele a que José de Figueiredo se referia ao condenar o Museu, tal como ele era antes de 1911: «subindo até à cimalha e sem os cuidados de conservação indispensáveis e os de modificação de temperatura que eram fáceis de obter,...».³³ Acrescenta, ainda no mesmo contexto, que estamos, decerto, longe dessas ideias e que alguns dos nomes que cita, «como o Boymans», já as abandonaram para seguir outros caminhos indicados pela moderna museografia. Isto leva-nos a considerar, de acordo com o texto de João Couto, que o que ficou do trabalho de José de Figueiredo, foi a apresentação das salas de pintura no andar nobre do Palácio.

Esta crítica de João Couto, que se aproxima em alguns pontos da do parecer do Conselho Superior de Obras Públicas de 1936, é, contudo, contrariada por textos posteriores como, por exemplo, aquele que João Couto publicou em 1949, no Boletim do MNAA, onde afirma que: «certos modos de ver da recente ciência museológica são porventura contrários à decoração das salas tal como José de Figueiredo a entendia e realizou pois reclamam uma sobriedade de ambiente que às vezes, por excessiva, pode cair em concepções demasiado utilitárias»,³⁴ não sendo, porém, «por estas ou outras razões que a obra» de José de Figueiredo «aparece diminuída» porque, «levada a cabo na época em que a planeou, constitui, como disse, uma revolução e sobre os seus ensinamentos assentam alguns dos princípios museográficos da actualidade».³⁵

A contradição que encontramos na leitura que fazemos dos textos de João Couto são consequência do afastamento deste em relação ao conceito de museu de José de Figueiredo, que considerava, por um lado, a «decoração» das salas e o critério de selecção e apresentação a público das obras de arte e, por outro, a ideia de palácio-museu com a qual João Couto não estava de acordo.

Este afastamento conduz a duas apreciações críticas de um problema que deveria ser analisado na sua globalidade.

Os seus textos do período em que dirigiu o MNAA caracterizaram-se pelo retomar, em diferentes momentos, dos problemas levantados pelo Museu. Veja-se, por exemplo os textos de 1939, *Notas para a História do Museu das Janelas Verdes*, de 1950, *Justificação do Arranjo de um Museu* e o de 1959, *As Obras de Arte no Museu das Janelas Verdes e o Critério da sua Apresentação nas Galerias*, ou a entrevista ao *Diário Ilustrado* em 1962. São textos escritos com intervalos de dez anos e que coincidem com o começo, o meio e o final da sua direcção, em que a deficiente instalação do Museu e a inadequação da sua localização são problemas presentes em cada um deles, situação que considerava agravada pelo aumento significativo do acervo do Museu durante o período da sua direcção. Isto leva-o a propor a organização do museu de artes decorativas nas instalações do MNAA e, de acordo com a ideia que sempre o acompanhara, a construção de uma pinacoteca onde se instalasse toda a pintura portuguesa do século XV à actualidade.

Habitado às limitações orçamentais, fez também uma proposta intermédia, embora considerasse não resolver o problema — uma ampliação, ainda possível das instalações, que permitiria a reintegração da pintura romântica cujo lugar, como vimos, em sua opinião, seria no MNAA e que se encontrava no Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Estas preocupações de João Couto estão sempre relacionadas com a procura de encontrar o espaço possível que levasse o MNAA a poder concretizar melhor aquilo que ele considerava ser a sua função principal — a exposição permanente das obras de arte, a realização de exposição temporárias, a acção educativa e a formação de conservadores.

Se me é permitido alargar aqui o âmbito cronológico deste trabalho, afirmaremos que, apesar das mudanças significativas que se produziram no conceito de museu nos últimos vinte anos, as análises feitas

por João Couto aos problemas do MNAA nos textos que escreveu ao longo do período da sua direcção, constituem um contributo importante para quem hoje queira encontrar uma solução reflectida e correcta para o Museu.

Nas crónicas de artes plásticas da *Ocidente*, nos programas e nos resumos que fazia das aulas que preparava para a cadeira de museologia do curso de conservadores, João Couto aborda alguns problemas relacionados com a participação de profissionais de outras áreas, nomeadamente arquitectos, no campo da museologia, sendo, no entanto, os textos em que falava destes temas pouco desenvolvidos, e os programas dos cursos tópicos dos assuntos que tratava nas aulas.

Mas a leitura destes textos e os testemunhos de Abel de Moura, Maria Alice Beaumont, Maria Teresa Gomes Ferreira e Madalena Cabral permitem-nos definir uma posição de certo modo polémica, se alguma polémica se fazia à volta dos museus em Portugal nos finais dos anos 50 princípios dos anos 60, mas que traduzia uma opinião generalizada nesse tempo e, de certo modo ainda hoje, a de que o principal interveniente no fazer do museu, pelo «facto de dar o programa», era o conservador.

É claro que cabe ao conservador fazer o programa do museu, mas, para que esse programa seja museu, tem de ser traduzido em arquitectura, como dizia o Arquitecto Auguste Perret (1874-1954): «construir um museu? É traduzir em concepções arquitectónicas um programa definido. Só o estudo das condições do programa alimenta a imaginação do arquitecto, como a exigência do verso inspira o poeta».³⁶

João Couto, num pequeno texto publicado na *Ocidente* em 1962, considera que os «problemas mais difíceis que existiam [e existem] no meio museológico é o das relações entre conservador e arquitecto»,³⁷ isto é, entre o profissional que tem a responsabilidade da conservação, do estudo das colecções e do programa do museu e aquele que tem como função criar o espaço, mais do que fazer os alçados, que irá conter essa colecção.

Diz João Couto que não «sofre discussão que o programa tem de ser fornecido pelo conservador e, depois de suficientemente amadurecido, tem de ser realizado pelo arquitecto. É este que sabe como se constrói, ciência difficílissima, cheia de mil problemas e subtilezas». ³⁸ Para João Couto tudo o que acontece depois é da inteira responsabilidade do conservador, salvo quando o arquitecto é solicitado para com o seu «saber das proporções» estudar uma vitrine, ou um «móvel utilitário». Foi isto, diz João Couto, o que aconteceu com o arquitecto Guilherme Rebelo de Andrade após a conclusão do edifício.

Esta sua ideia de demarcar os limites precisos da intervenção do arquitecto, embora em muitos casos persistisse ainda, já em 1962 se tinha modificado a nível internacional em virtude das transformações que a reconstrução dos museus no pós-guerra operaram na constituição de equipas multidisciplinares intervenientes no processo de organização e montagem de museus.

Ainda em relação com este problema, João Couto, na crónica *Insistindo*, apresenta «duas correntes opostas «em relação à instalação dos museus, «a dos países europeus e a dos americanos», apresentando «três tipos mais gerais que exemplificam este problema em marcha»: o dos países que procuravam manter sem alterações o aspecto das suas colecções tal como se apresentavam no passado, o que acontece em muitos museus em Itália; os países que resolveram adoptar (...) os velhos edifícios em que as obras de arte se encontravam de que o Louvre é um exemplo concludente; finalmente os países que se decidiram a construir edifícios novos com as condições necessárias para receber as obras de arte, tal como hoje se julga que elas devem ser apresentadas ao público e aos estudiosos». ³⁹

Na América e em alguns países europeus, diz João Couto, enveredou-se por este último caminho «construindo edifícios clássicos como a *Galeria Nacional de Washington*, optando-se por uma solução

mais avançada como no *Museu de Arte Moderna de Nova Iorque*, ou ainda ficando-se por uma solução mista «como no caso do museu *Boymans* de Roterdão».⁴⁰

Estas afirmações de João Couto, contrariamente ao que diz na crónica o *Conservador e o Arquitecto*, são conducentes a uma maior contribuição da intervenção do arquitecto e de outros especialistas para além da conclusão do edifício, embora sujeita ao projecto global do museu e a um programa previamente apresentado pelo conservador. Esta intervenção far-se-á, também, por exemplo, em relação ao estudo da cor e à organização do espaço interior.

Nesta linha de pensamento de João Couto, em que são postas diferentes hipóteses de instalação de museus, podemos integrar, até certo ponto, as opiniões de Giulio Carlo Argan no seu artigo *Renouveau des Musées en Italie*, que fala das alterações efectuadas nos museus italianos quando da sua reconstrução e reinstalação devido às destruições motivadas pela guerra, altura em que foram equacionados alguns problemas importantes que contribuiram para as transformações no campo da museologia e da museografia dos anos 60.

Argan, ao falar da necessidade de adaptar os museus às exigências da museografia moderna (entenda-se aqui museografia como um conjunto de técnicas que levam à prática a museologia) põe o problema de como encarar a nova musealização dos espaços, tendo em consideração as características da formação das colecções italianas e afirmando a dada altura que: «todos os historiadores de arte conhecem e apreciam os progressos da construção de museus e a apresentação museográfica realizada em numerosos países e, cada um deles, se tivesse que constituir e organizar um museu ideal faria uma escolha rigorosa das obras representativas de todas as épocas e de todas as escolas, classifica-las-iam de acordo com os princípios de uma crítica esclarecida e expondo-as de maneira a fazer subresair o seu valor estético e histórico».

«Mas todos os museus italianos tem uma história e esta manifesta-se na maneira como as colecções foram formadas e enriquecidas; a estrutura de uma colecção antiga constitui testemunho importante para a história do gosto, «exprimir e transmitir para a posteridade os gostos e as concepções estéticas da nossa época através do arranjo dos nossos museus».⁴¹

Em relação a um caso particular, o Museu do *Palazzo Bianco*, (reconstrução de 1950/51) considera «a corajosa iniciativa de Caterina Marcenaro, directora do Museu, ao transformar este velho Palácio num dos museus mais modernos, realizado sob os cuidados do arquitecto Franco Albini». ⁴²

O programa previa uma «triagem muito rigorosa entre as obras de primeira importância e as obras de interesse secundário» adoptando-se «uma disposição racional, judiciosamente adaptada à distribuição das salas», sendo «as pinturas das paredes escolhidas com o maior cuidado e realizadas em certos casos com a ajuda de materiais naturais (...) de forma a obter tons que não fossem cores». ⁴³

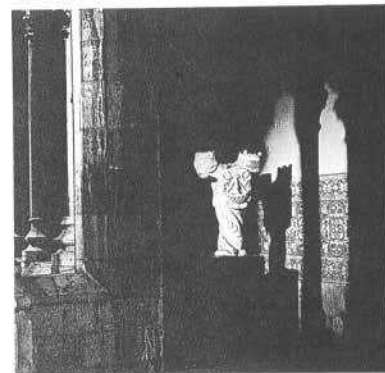
O restauro e adaptação do *Palazzo Bianco* demonstra a importância que, já em 1950, era dada em Itália à constituição de equipas multidisciplinares, contrariamente ao que pensava João Couto.

A primeira experiência que teve lugar em Portugal dentro das novas tendências museológicas e museográficas de que nos fala Giulio Argan foi a *Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor* realizada em Lisboa, em 1958, no Convento de Nossa Senhora da Madre de Deus, em Xabregas.

A equipa que estudou esta exposição era constituída, na parte de programação, por Maria José de Mendonça, responsável pelo programa e por Maria Teresa Gomes Ferreira e Artur Nobre de Gusmão (à qual deu a sua colaboração João Couto) e, na parte museográfica, pelo autor, arquitecto Francisco Conceição e Silva e ainda por José Santa Rita, Manuel Santiago Pinto e Manuel Rodrigues.

Fotos 54 e 55

Exposição Rainha D. Leonor



Fotos 50 e 51

Embora não se tratasse de uma exposição permanente de objectos artísticos e constituindo a parte histórica elemento importante da mostra, foi o primeiro ponto de referência significativo para experiências museográficas que posteriormente se vieram a concretizar em Portugal, nomeadamente a Sala Calouste Gulbenkian do MNAA inaugurada em 1970, quando era directora do Museu Maria José de Mendonça*, tendo sido a primeira modificação na programação das suas galerias depois da saída de João Couto.

Fotos 52 e 53

Contrariamente à ideia de João Couto de que o trabalho do arquitecto termina na concretização do projecto, nesta exposição a sua intervenção não se faz no edifício mas sim na organização do seu espaço e na procura de criar, não «um móvel utilitário» mas um suporte, seja ele vitrine, painel, ou plinto que na sua relação com o objecto exposto contribua para a sua valorização. Claro que toda esta procura de resolver o espaço e encontrar o suporte correcto foi feita, concerteza, em colaboração com o autor do programa — o conservador.

Frederico George, na crítica que fez à exposição, refere que «se por um lado o ambiente do velho convento (...) foi enquadramento de aproximação romântica com o tema (...) certamente dificultou a clareza de expressão do que havia que contar». Conceição Silva conseguiu estabelecer um equilíbrio entre as «necessidades funcionais de um convento com as de uma exposição comemorativa»,⁴⁴ utilizando esses valores e mantendo «uma tensão quasi constante no decorrer da exposição».

(*) Maria José de Mendonça (1905-1984), licenciada em Ciências Histórico-Filosóficas, pela Faculdade de Letras de Lisboa, estagiou no MNAA a partir de 1933, sendo nomeada conservadora efectiva em 1944. Directora do *Museu dos Coches* de 1962 a 1967 e do MNAA de 1967 a 1975.

De finais de 1956 até Fevereiro de 1961 dirigiu o antigo *Serviço de Museu e Belas-Artes* da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo realizado o programa museológico para o respectivo Museu.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911 - 1962

Esta análise de Frederico George conduz-nos a uma outra forma, diferente da de João Couto, de encarar a participação no fazer da exposição, que é o fazer do museu, de outras profissões para além da de conservador.

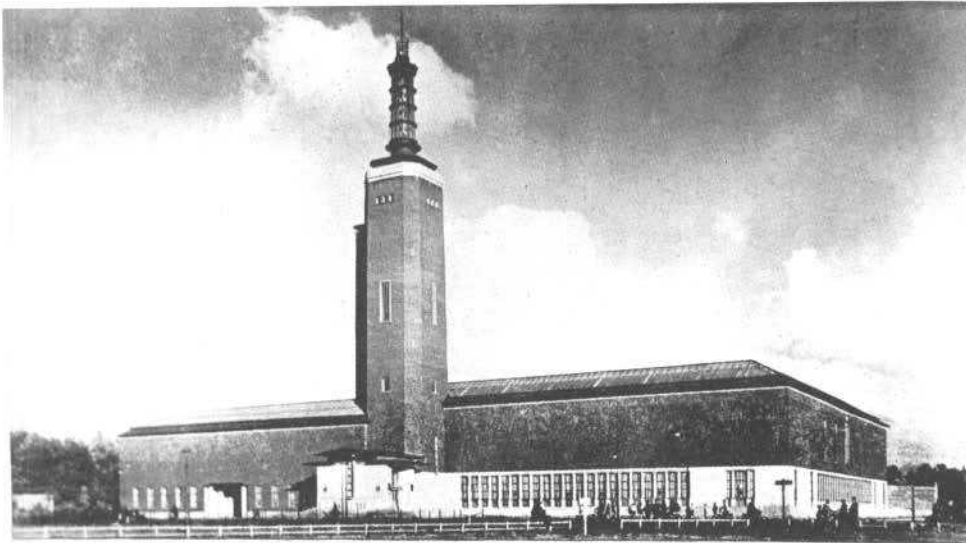
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

48 — Museu Municipal de Haia



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

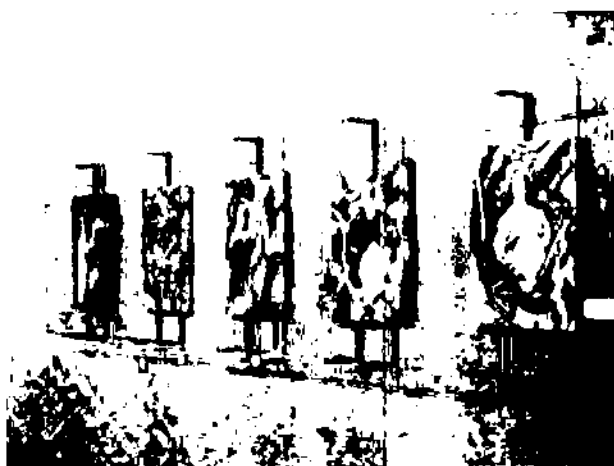
49 — Museu Boymans, Roterdão



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

50 — Exposição Rainha D. Leonor

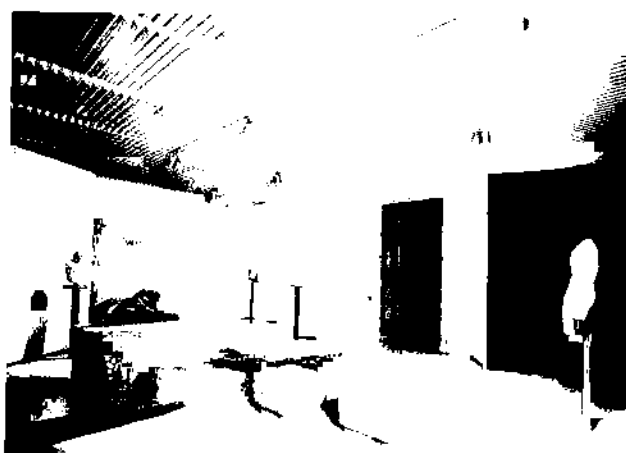
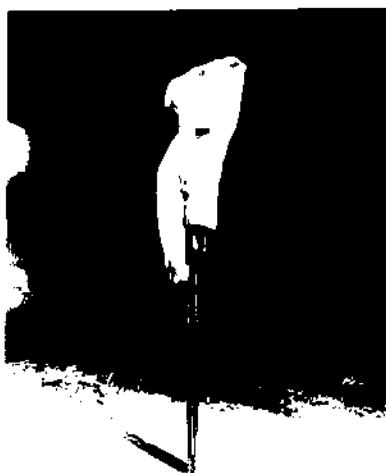
51 — Exposição Rainha D. Leonor



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

52 — MNAA, Sala Calouste Gulbenkian, 1970

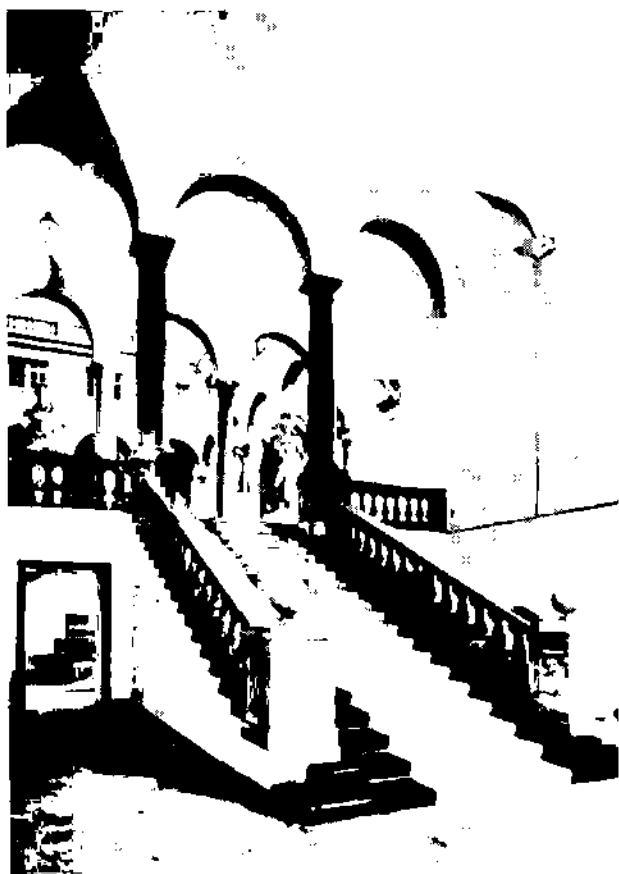
53 - MNAA, Sala Calouste Gulbenkian, 1970



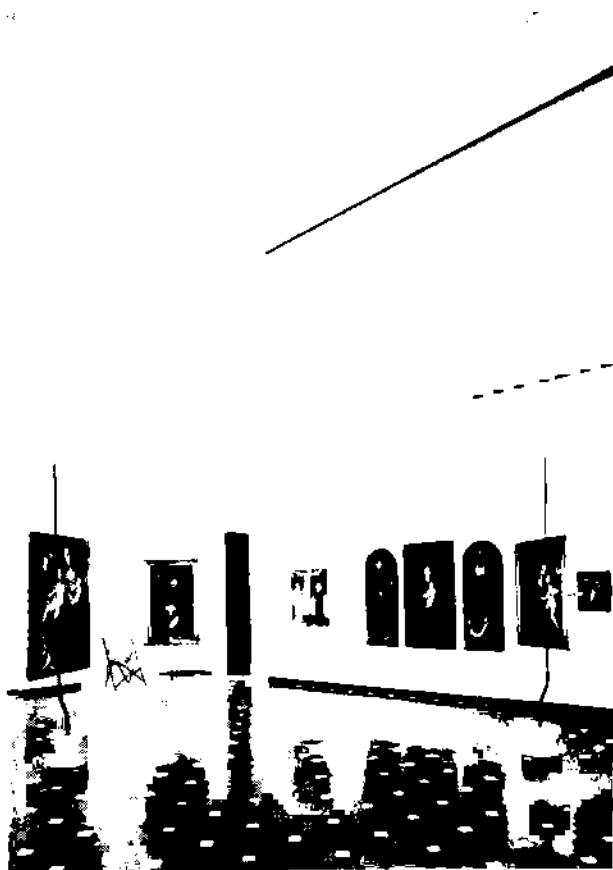
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

54 — Palazzo Bianco, Génova



55 — Palazzo Bianco, Génova

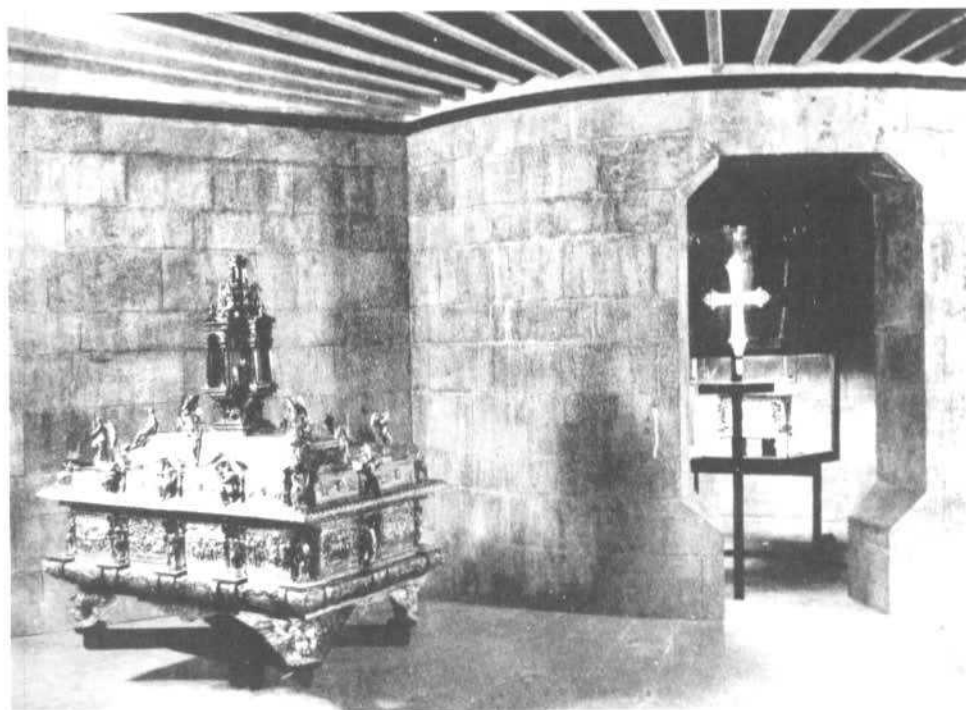


MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

56 — Tesouro de S. Lourenço, Génova

57 — Tesouro de S. Lourenço, Génova



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
—
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911 1962

58 — Museu Calouste Gulbenkian



CONCLUSÃO

Se «em Portugal os museus... são filhos directos da revolução liberal, tanto da sua ideologia democratizante, como da sua prática mais concretamente revolucionária»,¹ o MNAA também o foi das transformações porque passou a vida portuguesa com o advento da república. Na verdade «poder-se-há dizer que a legislação relativa aos museus portugueses passa a traduzir uma orientação geral tendente à implementação e desenvolvimento de uma política para o sector»,² ponto de partida para uma aproximação em relação à evolução que acontecia na Europa.

Trata-se de uma referência significativa na museologia portuguesa, por razões várias: ser o acervo constituído pelas mais importantes colecções de pintura portuguesa do século XV ao século XIX, de ourivesaria, de cerâmica, de tecidos e de arte religiosa; ter tido como directores José de Figueiredo e João Couto, com trabalhos relevantes nos

lugares que ocuparam e na colaboração que prestaram à elaboração de legislação relativa às obras de arte e aos museus.

A actividade de José de Figueiredo na organização e legislação das Belas Artes e como vogal dos *Conselhos de Arte e Arqueologia* contribuiu para a formação de museus regionais, com colecções de características semelhantes às do MNAA, como por exemplo: o *Museu Machado de Castro em Coimbra* (1911); o *Museu de Aveiro* (1912); o *Museu de Évora* (1915); o *Museu Grão Vasco, em Viseu* (1916).

João Couto com a organização dos estágios e cursos para conservadores contribuiu, a partir de 1933, para a formação de pessoal que irá trabalhar e dirigir os museus e palácios, ao mesmo tempo que preconiza uma colaboração dos museus regionais com o MNAA através da realização de exposições temporárias e conferências.

Estas actividades criam uma relação, que também é dependência, entre os museus regionais e o MNAA.

Por tudo isto, o MNAA constituiu o ponto de confluência do restrito meio museológico português.

Não foi a sua localização no Palácio dos Condes de Alvor e, a partir de 1940, também no edifício do anexo poente o que mais determinou, ou melhor, o que mais limitou o seu impacto no contexto cultural das diferentes épocas. O MNAA existiu e existe nesses espaços e, nesses, outro poderia ter sido esse impacto, se outras fossem as condições e as vontades nos diferentes períodos do seu percurso.

Manifestaram-se, em diferentes momentos da história do Museu, opiniões contrárias à sua instalação naquele local da cidade e no Palácio dos Condes de Alvor, nomeadamente, nos finais do século XIX, a de Brito Rebelo, e, já em 1936, as do parecer do *Conselho Superior de Obras Públicas*, estas definindo critérios baseados nas mais recentes teorias e experiências museológicas, e no qual, pela primeira vez em Portugal, é posto o problema da relação entre o conservador e o arquitecto, situação

a que não era estranha a presença nesse Conselho de Carlos Ramos e Pardal Monteiro. Há ainda a considerar as de João Couto que, durante o período da sua direcção sempre defendeu a saída do MNAA para um edifício construído de raiz, acabando, no entanto, por adaptar os espaços de que dispunha à concretização da sua ideia de museu.

Uma das razões que limitou a falta de impacto do Museu foi a não existência de dotações que evitassem os sucessivos adiamentos das ampliações e até de simples arranjos, ao mesmo tempo que não permitiu a concretização de actividades que constituíam a função principal dos museus.

Já quando da inauguração da *Galeria Nacional de Pintura*, em 1868, Sousa Holstein dizia que «a arte para muitos é uma superfluidade da qual não deve cuidar-se enquanto o nosso paiz lutar com o deficit».¹

São conhecidas as dificuldades económicas da Primeira República, que levaram a que só os governos de Afonso Costa esporadicamente tivessem dado alento às modificações previstas por José de Figueiredo. No entanto, é conhecido também o desenvolvimento que a Primeira República deu aos diversos graus do ensino, favorecendo nomeadamente a criação das Universidades de Lisboa e do Porto, donde se pode concluir que, nesse momento, as prioridades eram outras: era mais importante o combate ao analfabetismo das letras, que ao das artes.

A construção do projecto do anexo poente, aprovado em 1935, só começou em meados de 1937, quando Oliveira Salazar possibilitou a sua conclusão.

Também nessa altura não foi o sentir da necessidade da ampliação do museu, ou o da sua instalação noutra local para melhor responder às exigências de carácter cultural, que determinou o rápido evoluir da construção do anexo poente, mas sim a de encontrar local condigno, e próximo dos espaços previstos para as comemorações dos Centenários, para realizar a exposição dos Primitivos Portugueses.

Nesse momento foi mais importante o encontrar de um espaço para a referida exposição do que analisar em profundidade as necessidades do MNAA.

Em 1930, quando José de Figueiredo convida o arquitecto Guilherme Rebello de Andrade para estudar o projecto do anexo poente e o da ampliação e remodelação do Palácio, já muitas das concepções sobre a instalação de museus tinha evoluído, depois de largamente debatidas nos meios museológicos europeus e americanos e difundidas através da *Revista Mouseion* e do inquérito dirigido por Georges Wildenstein.

Por outro lado, a conferência de Madrid de 1934, na qual estiveram presentes José de Figueiredo e Guilherme Rebello de Andrade, debateu longamente os assuntos relacionados com a arquitectura e a instalação de museus.

Este desenvolvimento da museologia, que José de Figueiredo acompanhou bastante bem através da sua presença na citada conferência e das grandes estadias que anualmente fazia em França, onde convivia com personalidades ligadas a estes problemas, não influenciou significativamente o projecto de ampliação do MNAA, nem motivou uma análise sobre se a solução mais correcta seria aquela que José de Figueiredo defendia e que as entidades oficiais apoiaram. A única reflexão teórica foi realizada pelos membros do Conselho Superior de Obras Públicas e expressa no Parecer enviado ao Ministro Duarte Pacheco.

Assim, para além da ideia, discutível, de João Couto, de que José de Figueiredo nunca desejara tirar o estabelecimento que estava a seu cargo do velho Palácio dos Condes de Alvor outras razões, como o afirmamos, estas de carácter político obstaram a que o problema, conforme a opinião expressa no citado Parecer, fosse discutido.

A solução encontrada não resolve correctamente o problema da articulação dos espaços palácio/edifício novo, criando mesmo dificul-

dades, ainda hoje evidentes, na organização das diferentes colecções que constituem o seu acervo. Por tudo o que foi dito é evidente a falta de perspectiva em termos do desenvolvimento futuro do Museu.

Não sendo a instalação do MNAA no Palácio e no edifício novo razão suficiente para limitar a sua função de estabelecimento público, a actuação dos seus directores e os contextos culturais constituíram também, em última análise, limites a essa função.

Sentidos diferentes tiveram as direcções de José de Figueiredo e de João Couto, não só porque os momentos históricos e museológicos eram diferentes, mas porque as suas concepções o eram também.

José de Figueiredo conduziu o museu em função da sua teoria sobre o lusitanismo da arte portuguesa, corporizando-a num espaço museológico. A sua posição em relação a ele, apesar das importantes transformações que lhe introduziu, foi a de um historiador de arte.

A sua concepção de palácio-museu, inspirada nos de Zurique e de Munique e nas teorias de W. Bode, nunca conseguiu concretizar dado que as modificações que teve de introduzir no Palácio para o adaptar a museu, já não correspondiam, nos anos 30, às novas concepções museológicas e museográficas.

A intervenção de João Couto traduz as preocupações de um museólogo, que, seguindo as correntes modernas da época, se preocupava, entre outros, com estes aspectos fundamentais; a função cultural e pedagógica do museu, tendo esta uma componente muito importante na evolução da museologia em Portugal, do ensino e a da formação de conservadores.

João Couto, contrariamente a José de Figueiredo, assume o museu como um espaço que, para além da exposição permanente das obras do seu acervo, deveria constituir um centro dinamizador de actividades que permitissem a sua fruição a um número cada vez maior e mais diversificado de utentes. Isto corresponde a uma ideia de museu que o define

como um estabelecimento permanente, administrado no interesse geral e que tem como objectivo conservar, estudar e valorizar por meios diversos elementos de valor cultural que deverão ser expostos para prazer e educação do público.

A sua posição crítica ao programa de José de Figueiredo e aos projectos de Guilherme Rebello de Andrade, defendendo uma solução contrária à ampliação e à localização do Museu no Palácio das Janelas Verdes foi também consequência da inexistência de espaços que permitissem a realização das actividades que João Couto considerava fundamentais. Esta situação, de certo modo, foi resolvida com as alterações, em 1942, ao projecto de ampliação do Palácio, de 1933.

Actividades de diferentes áreas culturais, como o cinema e a música, que os novos espaços, criados no projecto de ampliação do Palácio de 1942, proporcionaram, se bem que restritos e sem repercussão noutras museus, constituíram iniciativas pioneiras em Portugal. Só décadas mais tarde estas seriam retomadas, sem contudo acrescentarem muito mais áquilo que foi feito no MNAA nos anos 50, pese embora o contexto cultural em que aquelas foram realizadas.

As exposições temporárias foram outras das actividades relevantes, não só pela importância que tiveram na altura, como pela influência que exerceram. Foram elas que permitiram o contacto com obras que, até aí, não eram conhecidas em Portugal, como por exemplo, as que integravam a exposição *Um Século de Pintura Britânica (1730-1830)*, que se realizou em 1949. Júlio Pomar nas páginas da *Vértice*,⁴ tece uma crítica elogiosa à qualidade das obras expostas, lamentando, no entanto, que os factores que tornam os museus numa espécie de terra de ninguém não tenham deixado tocar um bem mais vasto público.

Júlio Pomar caracteriza, no próprio momento em que a exposição se realiza, as limitações da acção cultural do museu, apesar dos esfor-

ços de João Couto para o tornar um centro dinamizador com função educativa num núcleo cada vez maior e mais alargado de extractos populacionais.

Um dos aspectos da obra de João Couto que contribuiu para o desenvolvimento da museologia em Portugal foi a organização dos cursos para conservadores que, no entanto, após a Segunda Guerra Mundial, não acompanharam as novas correntes da museologia e da museografia, sendo as suas referências aquelas que continuaram ligadas a princípios anteriores à guerra.

A posição crítica que assumiu, por exemplo, em relação às propostas inovadoras italianas, sobretudo as de Franco Albini realizadas no Palazzo Bianco e no Tesouro de S. Lourenço de Génova, se se compreende considerando o seu percurso e ligação a conceitos que vinham das *Conferências de Madrid* de 1934, do ponto de vista pedagógico limitaram a leitura de uma evolução museológica e museográfica extremamente importante nos anos 50 e 60.

Evolução essa que, em Portugal, teve a sua primeira experiência em museus em 1962, quando Maria José de Mendonça, então directora do *Museu Nacional dos Coches*, convida Cruz de Carvalho para fazer o projecto museográfico da remodelação e da ampliação do Museu, projecto que só em parte se realiza.

Referiremos, embora fora do período cronológico deste trabalho, alguns dos aspectos da actividade de Maria José de Mendonça por a considerarmos, de certo modo, continuadora de um período que se iniciou com José de Figueiredo, com quem ainda trabalhou, e se continuou com João Couto, embora entendamos aqui continuidade não como um percurso linear mas como um referente necessário. Essa continuidade, tal como afirmámos em relação aos períodos anteriores a 1911, não constituiu inibição a processos de ruptura que permitissem aproximação a contextos actuais.

Maria José de Mendonça representa, de certo modo, a conclusão, o fechar de um período significativo para o MNAA e para a museologia portuguesa e, simultaneamente, abertura às novas concepções.

Estas novas concepções passaram, em Portugal, pelo reconhecimento da importância da participação de outras disciplinas profissionais no fazer do museu que, Maria José de Mendonça inicia no *Museu Nacional dos Coches* e continua no MNAA, ao convidar em 1967 novamente Cruz de Carvalho para participar na reorganização do Museu, que nunca chegou a concretizar-se, e para fazer o projecto museográfico da Sala Calouste Gulbenkian que se vem a inaugurar em 1970.

Desenhos 32 a 34

O contacto íntimo com duas formas de pensar o museu permitiu-lhe relacioná-las, retirar de uma e de outra os ensinamentos que considerava representativos de uma evolução, assumindo entretanto a sua própria ideia de museu.

A abertura a novas concepções concretiza-se em 1969 com a inauguração do Museu Calouste Gulbenkian, no qual Maria José de Mendonça tem um papel preponderante ao elaborar para ele, entre 1956 e 1958, um programa museológico de grande dificuldade, dada a heterogeneidade da colecção. Esse programa que previa um tronco comum de Antiguidade Oriental e Clássica, um ramo cronológico onde se sucedem amostragens da Arte Oriental Islâmica e do extremo Oriente e um outro ramo, também cronológico, com sequência idêntica, de exemplos prestigiosos da Idade Média, do Renascimento e dos tempos Modernos do Ocidente.

Levado à prática este programa vem a concretizar uma nova ruptura na museologia e na museografia em Portugal.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962



NOTAS

Introdução

- ¹ *MUSEOLOGIE [La] selom Georges Henri Rivière*, p. 55.
- ² *Idem*, p. 84.
- ³ *Ibidem*, p. 84.
- ⁴ Fernanda FEDI, *Museum*, 156, p. 261-264.
- ⁵ Joel SERRÃO, *Temas de Cultura Portuguesa*, p. 49.
- ⁶ Henrique C. GOUVEIA, *Acerca do Conceito de Museu e Evolução de Museus Regionais Portugueses desde Finais do Século XIX ao Regime do Estado Novo*, p. 166.

1

Da Galeria Nacional de Pintura ao Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia

- ¹ Sousa HOLSTEIN — *Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura*, p. 5.
- ² José-Augusto FRANÇA — *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, p. 147.
- ³ *Relatório dirigido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Ministro e Secretário d'Estado dos Negócios do Reino, pela Comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a Reforma do Ensino Artístico e Organização do Serviço de Museus, Monumentos Históricos e Archeologia*, II parte — Actas e Comunicações, 1876, p. 21.
- ⁴ José-Augusto FRANÇA — *Ob. cit.*, p. 417.
- ⁵ Sousa HOLSTEIN — *Ob. cit.*, p. 12.
- ⁶ *Idem*, p. 17.
- ⁷ *Ibidem*, p. 18.
- ⁸ Sousa HOLSTEIN — *Observações sobre o Actual Estado das Artes em Portugal*, p. 50.
- ⁹ *Idem*, p. 50, *Diário do Governo* n.º 118, 1869.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 51-52.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 53.
- ¹² *Documento I*, p. 1-2.
- ¹³ Sousa HOLSTEIN — *Ob. cit.*, p. 36-37.
- ¹⁴ *Idem*, p. 38.
- ¹⁵ José-Augusto FRANÇA — *Ob. cit.*, vol. I, p. 423.
- ¹⁶ José-Augusto FRANÇA — *O Romantismo em Portugal*, vol. 4, p. 824.
- ¹⁷ Sousa HOLSTEIN — *Ob. cit.*, p. 40.
- ¹⁸ Henrique C. GOUVEIA — *Acerca do Conceito de Museu e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde Finais do Século XIX ao Regime do Estado Novo*, p. 163.
- ¹⁹ Dominique POULOT — *Quels Musées pour Quelles Fins Aujourd'hui?*, p. 26.
- ²⁰ *Idem*, p. 26.

2

Do Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia
ao Museu Nacional de Arte Antiga

- ¹ O MUSEU NACIONAL de BELLAS-ARTES, p. 3.
- ² CONDE de ALMEDINA — *Catálogo Provisório*, p. 4.
- ³ CONDE de ALMEDINA — *Catálogo Ilustrado da Exposição Rectrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, p. 7.
- ⁴ António Manuel GONÇALVES — *Centenário do Museu das Janelas Verdes*, p. 101.
- ⁵ Brito REBELO — *O Occidente*, vol. V, p. 34.
- ⁶ O MUSEU NACIONAL DE BELLAS-ARTES.
- ⁷ *Idem*, p. 6.
- ⁸ *Ibidem*, p. 7.
- ⁹ José de FIGUEIREDO — *Entrevista*, 2-6-1912.
- ¹⁰ CONDE de ALMEDINA — *Ob. cit.*, p. 5.
- ¹¹ *Idem*, p. 5.
- ¹² Dominique POULOT — *Quels Musées pour Quelles Fins Aujourd'hui?*, p. 28.
- ¹³ Sousa HOLSTEIN — *Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura*, p. 1.
- ¹⁴ *Idem*, p. 2.
- ¹⁵ Sousa VITERBO — *Cem Artigos de Jornal*, p. 18.
- ¹⁶ *Idem*, p. 18-19.
- ¹⁷ Estes artigos foram publicados em livro pelo Diário de Notícias, em homenagem Póstuma ao seu autor, em 1912.
- ¹⁸ Esta polémica desenvolveu-se no jornal «O Século» de 6-6-1909, 14-6-1909, 15-6-1909, 16-6-1909 e 5-7-1909 e no «Diário de Notícias» de 15-6-1909, 19-6-1909, 21-6-1909 e 23-6-1909.
- ¹⁹ José de FIGUEIREDO — *O Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa*, p. 149-150.
- ²⁰ *Idem*, p. 150.

3

Museu Nacional de Arte Antiga

3.1 José de Figueiredo

- ¹ Alfredo da CUNHA, *Dr. José de Figueiredo*, p. 91.
- ² Salomon REINACH, *MUSÉES — Enquête International sur la Reforme des Galeries Publiques*, p. 13.
- ³ José de FIGUEIREDO, *O Legado Valmor e a Reforma dos Serviços de Bellas-Artes*, p. 29.
- ⁴ *Idem*, p. 30.
- ⁵ Reynaldo dos SANTOS, *José de Figueiredo*, p. 16.
- ⁶ José de BRAGANÇA, *LISBOA — MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA*, p. 5.
- ⁷ Do catálogo. Citado num jornal [Univero, Lisboa?] de 11-6-1945.

⁸ José de BRAGANÇA, *Ob. cit.*, p. 78. «E os museus de arte contemporânea, se não querem limitar-se à função de museus da história natural, que exibem as espécies já classificadas — mortas e empalhadas — devem ser também e sobretudo galerias de arte moderna, da arte em movimento, e de arquivar dia a dia as atitudes e até os desvarios das gerações que caminham, por entre sobressaltos creadores e arrependimentos que estabilisam.

Entre nós, esta palavra Museu anda intimamente ligada a esta outra, Academia. De aí a falsa ideia de que só é digno de Museus o que merece a sanção benevolente da Academia, numa palavra esta espécie de obras que facilmente agradam a quem não tem uma educação artística do seu tempo, convencionais, rotineiras com as medalhas e os diplomas que sempre se conquistam, inevitavelmente.

Um Museu de Arte Contemporânea, capaz de agüentar sem quebra o pesado qualificativo de Nacional, tem de recolher tôdas as manifestações significativas das artes plásticas do país, em primeiro lugar — e sem distinção de norte ou sul. Mas necessita também de marcar balizas de arte em geral, donde quer que ela venha: De Munich ou de Londres, da Itália e da Rússia, ou dêsse Paris que há tanto tempo exerce uma indisputável hegemonia na orientação da arte».

⁹ *Impressões de Arte*, artigo publicado em um jornal «...Barreiro», [8-10-194...].

¹⁰ Reynaldo dos SANTOS, *Diário de Lisboa*, 3-6-1945.

¹¹ José de FIGUEIREDO, *Entrevista*, 2-9-1911.

¹² *Idem*.

¹³ José de FIGUEIREDO, *O Museu Nacional de Arte Antiga*, de Lisboa, p. 151.

¹⁴ *Idem*, p. 150.

¹⁵ Germain BAZIN — *Le Temps des Musées*, p. 263.

¹⁶ José de FIGUEIREDO, *Entrevista citada*.

¹⁷ José de FIGUEIREDO, *Entrevista*, 15-7-1909.

¹⁸ *Idem*. Esta Comissão propunha ainda a «diminuição do excessivo calor que se faz sentir no andar nobre do Museu Nacional, por meio de fortes correntes de ar, estabelecidas nos sotãos pela acção de poderosas ventoínhas, movidas por corrente eléctrica da rede geral».

¹⁹ José de FIGUEIREDO, *Entrevista*, 19-1-1914.

²⁰ José de FIGUEIREDO, *Ob. cit.*, p. 152.

²¹ *Idem*.

²² José de FIGUEIREDO, *Entrevista*, 18-8-1912.

²³ *Idem*.

²⁴ Documento 1, p. 1.

²⁵ *Idem*, p. 4.

²⁶ Documento 2, p. 2.

²⁷ Documento 9, p. 2.

²⁸ Documento 5, p. 2.

²⁹ Segundo informação da Sr.^a D. Cesina C. Adães Bermudes, neta do arquitecto, este à volta dos anos 30, destruiu todos os seus projectos de arquitectura.

³⁰ João COUTO, *Justificação do Arranjo de um Museu*, p. 12.

³¹ Documento 10, p. 1.

³² Documento 3, p. 1.

- ³³ *Idem*, p. 3.
- ³⁴ Documento 6.
- ³⁵ João COUTO, *Ob. cit.*, p. 12.
- ³⁶ *Idem*, p. 12.
- ³⁷ Documento 5, p. 1.
- ³⁸ João COUTO, *Ob. cit.*, p. 12.
- ³⁹ Documento 7.
- ⁴⁰ Documento 9, p. 3.
- ⁴¹ Documento 10, p. 2-3.
- ⁴² Documento 13, p. 1.
- ⁴³ *Idem*, p. 3.
- ⁴⁴ Documento 11, p. 3.
- ⁴⁵ *Idem*, p. 4.
- ⁴⁶ Documento 13, p. 4.
- ⁴⁷ Documento 11, p. 8.
- ⁴⁸ *Idem*, p. 1.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 4.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 4.
- ⁵¹ Documento 15, p. 10.
- ⁵² Documento 13, p. 4.
- ⁵³ João COUTO, *As Obras de Arte Decorativa Representadas no Museu das Janelas Verdes*, p. 4.
- ⁵⁴ Agostinho de Campos, *Diário de Notícias*, 29-5-1929.
- ⁵⁵ *Idem*.
- ⁵⁶ José de FIGUEIREDO, *Catálogo da Exposição de Sevilha*.
- ⁵⁷ *Idem*, p. 7.
- ⁵⁸ Documento 8.
- ⁵⁹ José Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 235.
- ⁶⁰ José de FIGUEIREDO, *Entrevista*, 27-5-1929.
- ⁶¹ *Idem*.
- ⁶² As participações portuguesas no estrangeiro, com a Exposição Universal de Paris (1937) e as exposições internacionais de Nova York e São Francisco (1939). Caracterizaram-se por uma nítida evolução, sob o ponto de vista da arquitectura, do tratamento dos espaços interiores e da participação de artistas modernos, em contraste com presenças portuguesas em certames anteriores. Nessas exposições, além de Jorge Barradas, trabalharam como artistas decoradores: Kradolfer, Carlos Botelho, Bernardo Marques, Tomás de Melo, Emmérico Nunes, José Rocha e Paulo Ferreira, que constituem a chamada «equipe de ferro» e que participaram activamente na exposição de 40.
- ⁶³ José de FIGUEIREDO, *Entrevista*, 27-5-1929.
- ⁶⁴ Reynaldo dos SANTOS, *José de Figueiredo*, p. 20.
- ⁶⁵ Henrique Coutinho GOUVEIA, *Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde Finais do Século XIX ao Regime do Estado Novo*, p. 164.
- ⁶⁶ João COUTO, *O Professor António Augusto Gonçalves, Fundador do Museu Machado de Castro*, p. 50-53.
- ⁶⁷ Documento 4.
- ⁶⁸ Documento 20.
- ⁶⁹ Reynaldo dos SANTOS, *Ob. cit.*, p. 14.

3

Museu Nacional de Arte Antiga

3.2 João Couto

- ¹ Henrique Coutinho GOUVEIA, *Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde Finais do Século XIX ao Regime do Estado Novo*, p. 154-155. «...este organismo compunha-se de uma secção retrospectiva ou histórica — destinada a activar no espirito do público o gosto e o sentimento pela arte, a documentar os estudos neste campo e influenciar, pelo exemplo, artífices da época — e uma outra secção de indústria moderna, tendo por fim evidenciar a aptidão, capacidade productiva e recursos comerciais da grande ou pequena indústria e indústrias caseiras do seu distrito, tornando conhecidos em favor dos interesses do fabricante e do consumidor os artigos que possam ser aproveitados para maior desenvolvimnto mercantil». «...Mestre António Gonçalves viria a desenvolver, em Coimbra, um esforço continuado visando a institucionalização deste tipo de museu-escola, que culminaria, em 1911, com a criação do Museu Machado de Castro...»
- ² João COUTO, *O Professor António Augusto Gonçalves*, p. 53.
- ³ João COUTO, *A Arte sem Escola*, p. 6.
- ⁴ João COUTO, *O Museu Nacional de Arte Antiga seu Alargamento e Acção Cultural*, p. 62.
- ⁵ João COUTO, *Uma Cadeira Elementar de História da Arte nos Liceus*, p. 39.
- ⁶ *Decreto-Lei* n.º 46 750 de 18-12-1965.
- ⁷ João COUTO, *José de Figueiredo*, p. 5.
- ⁸ João COUTO, *Justificação do Arranjo de um Museu*, p. 13.
- ⁹ João COUTO, *Notas para a História da Ampliação do Museu das Janelas Verdes*, p. 48.
- ¹⁰ *Idem*, p. 50.
- ¹¹ *Documento* 17, p. 1.
- ¹² *Idem*, p. 1.
- ¹³ João COUTO, *No Centenário do nascimento de Sousa Viterbo*, p. 62.
- ¹⁴ *Idem*, p. 62.
- ¹⁵ *Documento cit.*, p. 8.
- ¹⁶ João COUTO, *Justificação do Arranjo de um Museu*, p. 14.
- ¹⁷ *Idem*, p. 14.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 14.
- ¹⁹ João COUTO, *A Pintura Representada no Museu das Janelas Verdes e o Critério da sua Apresentação na Galeria — I A Escola Portuguesa*, p. 8.
- ²⁰ *Idem*, p. 7.
- ²¹ Adriano GUSMÃO, *Seara Nova*, Outubro de 1942.
- ²² João COUTO, *Ob. cit.*, p. 7.
- ²³ *Idem*, p. 8.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 8.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 9.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 7.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 7.
- ²⁸ João COUTO, *A Pintura Representada no Museu das Janelas Verdes e o Critério da sua Apresentação na Galeria — II As Escolas Estrangeiras*, p. 2.

- ²⁹ *Idem*, p. 2.
- ³⁰ Louis HAUTECOEUR, *Programme Architectural des Musées. L'Architecture D'Aujourd'hui* p. 6.
«A lembrança da galeria apareceu nos projectos de muitos museus do século XIX. As galerias podem rodear um patio... A ideia de cobrir o pátio para obter um hall de esculturas, determina um novo plano que deriva do primeiro.»
- ³¹ Maria José de MENDONÇA, in *In Memória*, p. 113.
- ³² *Documento* 15, p. 3.
- ³³ José de Azeredo PERDIGÃO, *Calouste Gulbenkian Coleccionador*, p. 180.
- ³⁴ Este testamento foi feito em 18-6-1953.
- ³⁵ João COUTO, *Ob. cit.*, p. 8.
- ³⁶ *Idem*, p. 8.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 7.
- ³⁸ João COUTO, *No Centenário do Nascimento de Sousa Viterbo*, p. 61.
- ³⁹ João COUTO, *Congressos e Conferências do Pessoal Superior dos Museus de Arte*, p. 16.
- ⁴⁰ *Idem*, p. 16.
- ⁴¹ Henri FOCILLON, *Paradoxe sur les Musées Français*, in *MUSÉES — Enquête International sur la Reforme des Galerías Publiques*, p. 233.
- ⁴² W. DEONNA, *Organisation et Fonctions des Galerías Publiques*, in *MUSÉES — Enquête International sur la Reforme des Galerías Publiques*, p. 28.
- ⁴³ *Documento* 18, p. 1.
- ⁴⁴ Embora este manuscrito não se encontre assinado, a sua identificação é possível, pela comparação da sua caligrafia com a de outros documentos assinados por João Couto. Em relação à data, ele é anterior à direcção de João Couto, dada a referência crítica que faz à organização do Museu feita por José de Figueiredo.
- ⁴⁵ *Documento cit.*, p. 1.
- ⁴⁶ *Idem*, p. 1.
- ⁴⁷ Joaquim de VASCONCELO, *fasc. XIV*.
- ⁴⁸ *Documento cit.*, p. 1.
- ⁴⁹ *Idem*, p. 4.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 5.
- ⁵¹ *Ibidem*, p. 6.
- ⁵² João COUTO, *Documento* 18, p. 6-7.
Mas a actual distribuição das obras de arte presta-se a rigorosa crítica. Entendemos que não se justifica a existência de uma sala para aquilo que se consideram obras primas e desta forma julgamos injustificável o arranjo da sala nobre. Não podemos ver nem compreender a associação dos mestres italianos com o Holbein e o Dürer e o Cranack, nem tão pouco com os mestres portugueses e menos ainda com o grande quadro da oficina de Rubens.
Entendemos que aquela sala, devia ser apenas para os italianos; passariamos os portugueses para as salas da escola portuguesa; e os alemães tinham direito a uma sala reservada, onde poderiam vir juntar-se-lhe as portas do armário, pintura duma escola do Reno.
- ⁵³ João COUTO, *Ocidente*, p. 315.
- ⁵⁴ João COUTO, *Justificação do Arranjo de um Museu*, p. 16.

- ⁵⁵ João COUTO, *O Museu Nacional de Arte Antiga, seu Alargamento e Acção Cultural*, p. 62.63.
- ⁵⁶ *Idem*, p. 62. 63.
- ⁵⁷ João COUTO, *Congressos e Conferências do Pessoal Superior dos Museus de Arte*, p. 16.
- ⁵⁸ *Idem*, p. 16.
- ⁵⁹ W. DEONNA, *Ob. cit.*, p. 29.
- ⁶⁰ João COUTO, *Ob. cit.*, p. 21.
- ⁶¹ João COUTO, *O Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 7.

4

Leitura Crítica

- ¹ Brito REBELO — *O Occidente*, 4.º vol. p. 187.
- ² Brito REBELO — *O Occidente*, 5.º vol., p. 34.
- ³ Gabriel PEREIRA — *Museu Nacional de Bellas-Artes*, p. 4.
- ⁴ CONDE de ALMEDINA — *Catálogo Provisório*, p. 3-4.
- ⁵ *Documento* 24, p. 1
- ⁶ José de FIGUEIREDO, *Entrevista*, 2-9-1911 (sublinhados nossos).
- ⁷ José de FIGUEIREDO — *Entrevista*, 2-6-1912 (sublinhados nossos).
- ⁸ José de FIGUEIREDO — *O Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 151.
- ⁹ A. H. de Oliveira MARQUES — *História de Portugal*, 2.º vol., p. 202.
«Depois de proclamada a República, tentou-se a sério conseguir o desejado *superavit*. Não o obtiveram os quatro primeiros ministros das finanças mas o quinto — Afonso Costa — triunfou. Ascendendo ao poder em Janeiro de 1913, a meio do ano económico, já as contas públicas de 1912-13 fecharam com saldo positivo (embora pequeno), e as de 1913-14 com cerca de £1.000.000 de *superavit* provaram a capacidade financeira do estadista.»
- ¹⁰ *Documento* 2, p. 1.
- ¹¹ *Idem*, p. 1.
- ¹² António FERRO — *Salazar — O Homem e a sua Obra*, p. 203-204.
«É pena que os nossos architectos portugueses, onde se contam rapazes de tanto valor, não se empenhem em criar um tipo de construções para edifícios públicos, que esteja dentro da nossa época, mas, simultaneamente, dentro da nossa raça e do nosso clima. Suponho que eles seguem, com demasiada subserviência, os figurinos lá de fora, sem se preocuparem com a sua adaptação ao nosso meio.» (sublinhados nossos)
- ¹³ António O. SALAZAR — *Era do Engrandecimento*.
- ¹⁴ João COUTO — *Justificação do Arranjo de um Museu*, p. 11 (sublinhados nossos).
- ¹⁵ João COUTO — *Notas para a História da Ampliação do Museu das Janelas Verdes*, p. 46.

¹⁶ Germain BAZIN — *Le Temps des Musées*, p. 267.

«A museologia era ainda só prática; os conservadores faziam-na como Jourdain fazia prosa. Tornou-se teórica e dogmática. Em Janeiro de 1926 um professor de história de arte na Sorbonne que será um dos mais profundos do seu tempo, Henri Focillon, apresentou um relatório ao *Institut de Cooperation Intellectuelle*, organismo da Sociedade das Nações, com o objectivo de fundar uma instituição internacional que asseguraria uma cooperação permanente de todos os museus dos países membros; será o *Office International des Musées*; Prosseguirá num plano mais vasto a obra de estudo e de análise que tinha começado as associações nacionais de museus, a britânica fundada em 1889 em York (*The Museum's Association*), a americana (*American Association of Museums*), a alemã (*Deutsches Museum Bunde*) fundada em 1917. Através de publicação, reuniões de especialistas, associações nacionais, o *Office International des Musées* desenvolveu uma intensa actividade de investigação no sentido de elaborar os melhores modos de organização, de administração, de conservação e de apresentação. A técnica introduz a ciência: cada grande museu terá o seu laboratório de estudo: Munique e o Louvre tinham dado o exemplo.

¹⁷ Documento 15.

¹⁸ Documento 16.

As cópias dos questionários que se apresentam, cujos originais se encontram na Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais não estavam acompanhadas das respectivas respostas. Nas investigações a que procedemos, no MNAA, no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações e no Espólio do Dr. José de Figueiredo, não encontramos nenhum exemplar dessas respostas.

¹⁹ Documento 15, p. 9.

²⁰ *Idem*, p. 9.

²¹ *Ibidem*, p. 10-11.

²² Documento 14, p. 9-10.

²³ João COUTO — *Ob. cit.*, p. 20.

²⁴ *Idem*, p. 20.

²⁵ A. LAUTERBACH, *Museumion*, p. 75.

A. Lauterbach afirma: «... a ideia essencial que preside a esta utilização [dos palácios e dos castelos] não é só a de guardar em local conveniente as colecções de que se dispõe, mas em grande parte também utilizar esses edifícios» porque «o meio mais seguro de assegurar a existência do monumento é ainda fazer dele um museu.»

²⁶ João COUTO — *Ob. cit.*, p. 48.

²⁷ José Luís PORFÍRIO — *O Museu das Janelas Verdes*, p. 7.

²⁸ José de FIGUEIREDO — *Entrevista*, 2-6-1912.

²⁹ Joaquim de VASCONCELOS — *História da Arte em Portugal*, fasc. XIV.

³⁰ João COUTO — *O Museu Nacional de Arte Antiga, seu Alargamento e Acção Cultural*, p. 57.

³¹ *Idem*, p. 57.

³² Documento 12.

³³ João COUTO — *Notas para a História da Ampliação do Museu das Janelas Verdes*, p. 48.

³⁴ João COUTO — *Justificação do Arranjo de um Museu*, p. 10.

- ³⁵ *Idem*, p. 10.
- ³⁶ Auguste PERRET — *MUSÉES — Enquête Internationale sur la Reforme des Galeries Publiques*, p. 94-109 (sublinhados nossos).
- ³⁷ João COUTO — *Ocidente*, n.º 285, p. 30.
- ³⁸ *idem*, p. 30.
- ³⁹ João COUTO — *Ocidente*, n.º 292, p. 95.
- ⁴⁰ *Idem*, p. 95
- ⁴¹ G. C. ARGAN — *Renouveau des Musées en Italie*, p. 156-164 (sublinhados nossos).
- ⁴² *Idem*, p. 156-164.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 156-164.
- ⁴⁴ Frederico GEORGE — *Exposição Evocativa da Obra da Rainha D. Leonor*, p. 41-42.

Conclusão

- ¹ José Luís PORFIRIO — *O Museu das Janelas Verdes*, p. 3.
- ² Henrique Coutinho GOUVEIA — *A Evolução dos Museus. Tentativas de Caracterização*, p. 37.
- ³ Sousa Holstein — *Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura*, p. 11.
- ⁴ Júlio POMAR — *Vertice*, n.º 70, 1949.

CRONOLOGIA DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

- 1836 • Fundação da *Galeria Nacional de Pintura*. Antigo Convento de S. Francisco da Cidade.
- 1868 • Abertura ao público da *Galeria Nacional de Pintura*, no Convento de S. Francisco.
 - *Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura*, prefácio do Marquês de Sousa Holstein.
- 1882 • *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, Palácio Condes de Alvor.
- 1883 • *Catálogo Provisório, Secção de Pintura*, do *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia*, Introdução do Conde de Almedina.
 - *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia* Palácio dos Condes de Alvor, constituição.
- 1884 • *Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia*, Palácio dos Condes de Alvor, inauguração a 12 de Fevereiro, 1.º director Tomas da Fonseca.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

- 1894 • António José Nunes, director.
- 1896 • Primeiro projecto de ampliação, Rosendo Carvalheira.
- 1905 • Carlos Reis, director.
- 1911 • Desdobramento do *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia* em *Museu Nacional de Arte Contemporânea* e *Museu Nacional de Arte Antiga*.
 - José de Figueiredo, director nomeado em 29 de Maio de 1911.
- 1912 • Fundação do Grupo dos Amigos do Museu.
- 1916 • Projecto para o anexo poente de Adães Bermudes.
- 1918 • José Luís Monteiro, realiza 4 alçados para o anexo poente.
 - Demolição do Convento das Carmelitas. Início das obras de ampliação do Museu.
- 1920 • Suspensão das obras do anexo poente.
- 1924 • João Couto, conservador tirocinante.
- 1928 • João Couto, conservador adjunto.
- 1932 • João Couto, conservador efectivo.
 - Criação do estágio para conservadores.
 - *Catálogo e Guia da Exposição de Algumas Obras de Arte Agregadas Temporariamente neste Museu, Representativos de Diversos Aspectos Artísticos Derivados dos Descobrimentos do Caminho Marítimo para a Índia*, introdução de José de Figueiredo.
- 1933 • Anteprojecto do anexo poente e da remodelação do Palácio de Guilherme Rebello de Andrade.
 - Maria José de Mendonça, Conservadora tirocinante.
- 1935 • Projecto definitivo do anexo poente de Guilherme Rebello de Andrade.
 - O *Museu dos Coches* é anexado ao MNAA passando os dois museus a designar-se por Museus Nacionais de Arte Antiga, e o MNAA *Museu das Janelas Verdes*.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

- 1937 • Início das obras do anexo poente.
- Morte de José Figueiredo, a 18 de Dezembro.
- 1938 • João Couto, director.
- Início da construção do edifício do Restauro (actual Instituto José de Figueiredo).
- 1940 • Inauguração do anexo poente, com a *Exposição dos Primitivos Portugueses*, integrada nas *Comemorações do Duplo Centenário*.
- Inauguração do edifício do Restauro.
- 1942 • *Exposição Provisória de algumas Obras de Arte Capitais do Museu*.
- Publicação do Catálogo da *Exposição Provisória de algumas Obras de Arte Capitais do Museu*, 1.^a edição (8 edições).
 - Projecto de ampliação e remodelação do Palácio dos Condes de Alvor de Guilherme Rebello de Andrade.
 - MNAA — início das obras de ampliação e remodelação do Palácio dos Condes de Alvor.
- 1943 • O *Museu das Janelas Verdes* e o *Museu dos Coches* deixam de estar reunidos, sob a designação de Museus Nacionais de Arte Antiga, passando o primeiro a denominar-se novamente *Museu Nacional de Arte Antiga*.
- Criação do Centro de Estudos de Arte e museologia do Instituto para a Alta Cultura funcionando no MNAA.
- 1944 • Maria José de Mendonça, Conservadora efectiva.
- 1945 • Inauguração da ampliação e remodelação do Palácio dos Condes de Alvor, iniciada em 1942.
- Instalação definitiva da colecção de *Ourivesaria* e do Legado Luís Fernandes.
 - Inauguração da *Galeria de Exposições Temporárias* com a *Exposição Colchas Bordadas dos Séculos XVII e XVIII*.
- 1948 • Instalação definitiva da colecção de *Pintura Estrangeira*.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911 - 1962

- 1949 • Instalação definitiva das colecções, com a inauguração das galerias de Pintura Portuguesa.
 - 1.º catálogo depois da instalação definitiva das colecções.
 - XVII Congresso Internacional de História da Arte.

- 1951 • Primeiro núcleo de obras oferecidas por Calouste Gulbenkian.
 - *Roteiro das Pinturas*, 1.ª edição.

- 1952 • Congresso do I.C.O.M..
 - Doação Calouste Gulbenkian.

- 1953 • Reorganização do estágio para formação de conservadores.
 - Doação Calouste Gulbenkian.

- 1956 • 2.ª Edição do *Roteiro das Pinturas*.

- 1958 • *Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga* (4.ª edição).

- 1961 • Catálogo das *Obras de Arte Oferecidas pelo Exmo. Senhor Calouste Gulbenkian*.

- 1962 • João Couto atinge o limite de idade.

- 1963 • Abel de Moura, director interino.

- 1965 • Criação do curso para conservadores.

- 1967 • Maria José de Mendonça, directora (atinge o limite de idade em 1975).

- 1968 • Projecto de ampliação e nova programação (não realizado).

- 1970 • Inauguração da nova instalação da *Sala Calouste Gulbenkian*, projecto de Cruz de Carvalho.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911 - 1962

CRONOLOGIA DAS EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS 1938-1962

- 1938 • *Algumas Obras de Arte Oferecidas pelo Grupo de Amigos do Museu.*
• *Mobiliário indo-português.*
- 1939 • *Exposição Comemorativa do Bicentenário da Manufactura Nacional de Sèvres.*
• *Desenhos de Domingos António Sequeira.*
- 1940 • *Pinturas Espanholas dos Séculos XIV, XV e XVI.*
- 1942 • *Monumenta Chartographica Indiana.*
- 1945 • *Colchas Bordadas dos Séculos XVII e XVIII.*
- 1946 • *Exposição das Medalhas da Casa da Moeda de Paris.*
- 1947 • *Exposição da Marinha Francesa.*
• *Exposição de Azulejos.*
• *Gravuras Inglesas da Colecção Frederick Behrens.*
- 1947 • *Aspectos do Natal na Arte Portuguesa.*
1948
- 1948 • *Exposição de Obras de Arte Pertencentes a S.A.R. o Conde de Paris.*
• *Desenhos do «Álbum Cifka».*
• *Rendas Portuguesas e Estrangeiras dos Séculos XVI a XIX.*
- 1949 • *Obras de Arte dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira.*
- 1950 • *Exposição do Oriente e da Argélia na Arte Francesa dos Séculos XIX e XX.*
- 1952 • *Obras de Arte oferecidas pelo Ex.^{mo} Senhor Calouste Gulbenkian.*
• *Exposição da Tapeçaria Francesa da Idade Média aos Nossos Dias.*
• *Exposição de Desenhos de Lopes Mendes e Fotografias de Monumentos Indianos.*

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

- 1953 • *Cópias de Painéis Antigos.*
• *Obras de Arte do Museu de Sigmaringen.*
- 1954 • *Obras Documentais de Joaquim Machado de Castro e da sua Oficina nas Coleções do Museu.*
• *A Virgem na Arte Portuguesa.*
• *Portugal na Índia, na China e no Japão — Relações Artísticas.*
- 1956 • *Obras de Arte Japonesas dos séc. XVI e XVII com Motivos Ornamentais de Influência Portuguesa.*
• *Bibliografia acerca das Relações de Portugal com o Japão. Espécies Pertencentes às Coleções e à Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga. Aspectos dos Monumentos e da Vida no Japão.*
• *Fotografias Pertencentes à Legação do Japão.*
• *Estampas Japonesas Pertencentes ao Dr. Max Braumann.*
- 1961 • *«Pintura» da Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian.*
- 1963 • *«Arte do Oriente Islâmico» da Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian.*

PEQUENAS EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

- 1952 • *Quadro de Bosch «As Tentações de Santo Antão» e das Radiografias da mesma Pintura.*
- 1955 • *Desenhos Cenográficos da Oficina de Bibienüs.*
• *Retrato da Rainha D. Mariana de Áustria, por Velasquez, As Duas Primas de J. H. Fragonard, O Poeta e o Pássaro, por Guardi.*
• *S. Jerónimo de Dürer, Reproduções de Desenhos Preparatórios para essa Pintura e Espécies Bibliográficas Relativas às Relações do Artista Alemão com Portugueses de Antuérpia.*
• *Cartões de Sequeira para os Quadros da Coleção Palmela e Algumas Obras de Barristas Portugueses de séc. XVIII sobre o Tema Natal.*

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911 - 1962

- 1956 • *Alabastros de Nottingham na Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga.*
- *Obras francesas de Pintura e Desenho dos Séculos XVII e XVIII das Reservas do Museu. Reproduções de Esculturas e Vitrais da Catedral de Chartres Pertencentes ao Turismo Francês.*
 - *Retratos da Autoria de Domingos António Sequeira.*
 - *Gravuras de John James Audubon Pertencente ao Senhor Embaixador dos Estados Unidos da América do Norte.*

MUSEOLOGIA

INSTITUIÇÕES, OBRAS E FACTOS

- 1889 • «The Museums's Association». York, G. Bretanha.
- 1900 • *Participação Portuguesa na Exposição Universal de Paris, projecto do pavilhão de Ventura Terra.*
- 1905 • «Deutsches Museum-Munike».
- 1906 • «AAM — American Association of Museum».
- 1909 • «Museum of Fine Arts», Boston, E.U.A. Primeiro edifício construído segundo critérios museológicos inovadores nomeadamente, a iluminação das obras.
- 1917 • «Deutsches Museum Bunde».
- 1922 • *Participação Portuguesa na Exposição do Rio de Janeiro, projecto do pavilhão de Carlos e Guilherme Rebello de Andrade.*
- 1926 • «Institut de Cooperation Intellectuelle» (Sociedade das Nações).
- 1927 • «O.I.M. Office International des Musées».
- «Museum», publicada pelo O.I.M. (-1945).
- 1928 • «Pennsylvania Museum of Art», Filadélfia. Primeiro edifício construído nos E.U.A. segundo o critério de galerias principais e de estudo.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

- 1929 • *Participação Portuguesa na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, projecto de Carlos e Guilherme Rebello de Andrade.*
- *Exposição Portuguesa da Época das Grandes Descobertas até ao Século XX, Sevilha.*
 - *Musées — Enquête Internationale sur la Reforme des Galeries Publique, dirigido por Georges Wildenstein*
- 1931 • *Exposição Portuguesa da Época das Grandes Descobertas até ao Século XX, no Museu Jeu de Paume, Paris.*
- *Participação Portuguesa na Exposição Colonial de Paris, projecto do pavilhão de Raul Lino.*
- 1934 • «Muséographie» Architecture Aménagement des Musées d'Art. 2 volumes, dedicados á conferência de Madrid.
- 1946 • «I.C.O.M. — International Council of Museuns».
- «Museum», publicada pelo I.C.O.M. (sucede a Mouseion).
 - *I.C.O.M. secção portuguesa.*
 - *A.P.O.M. Associação Portuguesa de Museologia.*
- 1948 • Primeiro Congresso do ICOM, Paris.
- 1957 • *I Exposição de Artes Plásticas, organizada pela F.C.G., SNBA.*
- 1958 • *Exposição Rainha D. Leonor, Convento Madre de Deus, Lisboa.*
- 1961 • *II Exposição de Artes Plásticas, organizada pela F.C.G., Feira Internacional de Lisboa.*
- 1962 • *Início das Exposições Itinerantes da F.C.G..*
- 1965 • *Um Século de Pintura Francesa, exposição organizada pela F.C.G..*
- 1969 • *Inauguração do Edifício da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.*

CRONOLOGIA DOS MUSEUS PORTUGUESES

- 1833 • *Museu Portuense* — 1.º Museu Público.
- 1834 • Início da recolha de obras de arte dos conventos extintos, no antigo Convento de S. Francisco da Cidade.
- 1836 • Academias de Bellas-Artes de Lisboa e do Porto.
 - Reconhecimento oficial da criação do *Museu Portuense*, Decreto de 12.Set.1836, ass. por D. Maria II e Passos Manuel.
- 1840 • *Museu de Pinturas e Estampas* (Museu Portuense), inaugurado em Junho de 1840.
- 1852 • *Novo Museu Portuense* (aquisição da col. Allen).
- 1858 • *Museu de Zoologia*.
- 1863 • Criação do *Museu da Marinha*.
- 1884 • *Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia*, Palácio dos Condes de Alvor, inaugurado a 12 de Junho.
- 1893 • *Museu Etnológico* (J. L. Vasconcelos).
- 1894 • *Museu Municipal de Pedro Nunes*, Alcácer do Sal.
- 1898 • *Museu Colonial*, Sociedade de Geografia.
- 1905 • *Museu de Arte Sacra* (S. Roque).
 - *Museu dos Coches*.
- 1911 • *Museu Nacional de Arte Contemporânea*.
 - 1.º Director Carlos Reis
 - *Museu de Machado de Castro* — Coimbra.
 - 1.º Director António Augusto Gonçalves.
- 1912 • *Museu de Aveiro*. Arte e história.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911 - 1962

- 1915 • *Museu Regional de Évora*. Arte e arqueologia.
- *Museu Regional de Faro*. Arte e arqueologia.
 - *Museu Regional de Bragança*, actual *Museu do Abade de Baçal*. Arte, arqueologia e numismática.
- 1916 • *Museu Grão Vasco, Viseu*. Arte e arqueologia.
- 1917 • *Museu de Lamego*. Arte e arqueologia.
- *Museu de Leiria*. Arte e arqueologia.
 - *Museu de Beja*. Arte e arqueologia.
 - *Museu de Lamego*. Arte e arqueologia.
 - *Museu de Leiria*. Arte, arqueologia e numismática.
- 1918 • *Museu de Braga*. Arte e arqueologia.
- 1919 • *Museu de Tomar*. Arte e arqueologia.
- 1921 • *Museu de Abrantes*. Arte, história e arqueologia.
- 1922 • *Museu de Chaves*.
- 1924 • *Museu de Vila Real*. Arte, arqueologia e numismática.
- 1928 • *Museu Regional de Alberto Sampaio*, Guimarães.
- 1933 • *Museu de José Malhoa*, Caldas da Rainha.
- 1940 • *Museu Malhoa*. Considerado o primeiro edifício construído propositadamente para museu.
- 1942 • *Museu Nacional Soares dos Reis*, instalação definitiva, Palácio dos Carrancas.
- 1948 • *Museu da Marinha*.
- 1962 • *Museu da Marinha* (instalação no Mosteiro dos Jerónimos).
- 1969 • *Museu Calouste Gulbenkian*.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911 - 1962

CRONOLOGIA COMPARADA

Anos	Factos culturais	Factos artísticos	Factos políticos	Educação/Ensino
1834		<ul style="list-style-type: none"> • Confisco de quadras dos conventos como bens nacionais • Jornal de Belas-Artes 	<ul style="list-style-type: none"> • Convenção de Évora Monte • Extinção das ordens religiosas e nacionalização das suas casas e bens • Início do reinado da D. Maria II • Cerca de 90% da população é analfabeta 	
1835				<ul style="list-style-type: none"> • Criação do Conselho Superior de Instrução Pública • Estabelecimento do princípio da obrigatoriedade da frequência escolar
1836				<ul style="list-style-type: none"> • Centralização administrativa do ensino • Criação dos liceus e dos conservatórios de artes e ofícios • Conservatórios de Música e Teatro • Fundação das academias Reais de Belas-Artes de Lisboa e Porto
1837	<ul style="list-style-type: none"> • <i>O Panorama</i> redigido por A. Herculano (-1868) • 1.ª Exposição Industrial 			<ul style="list-style-type: none"> • Fundação da Academia Politécnica e da Escola Politécnica (Lisboa) • Reforma Universitária
1839			<p>Novo Constituição</p>	
1840	<ul style="list-style-type: none"> • <i>D. Filipa de Vilhena</i>, de Almeida Garrett • <i>Revolução de Setembro</i> dirigido por José Estêvão 	<p>1.ª Exposição da Academia de Belas-Artes</p>		
1841	<p>Início da <i>Revista Universal Lisbonense</i> de António Feliciano de Castilho.</p>			
1842	<p>Raczynski em Portugal (-1845)</p>			
1843	<p>2.ª Exposição da Academia de Belas-Artes</p>			
1844				<p>Reforma do ensino</p>
1846		<p>Inauguração do Teatro D. Maria II</p>		
1847			<p>Acordo com a Santa Sé sobre a reintrodução de Ordens Religiosas em Portugal</p>	

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA

1911 - 1962

Anos	Factos culturais	Factos artísticos	Factos políticos	Educação/Ensino
1849			A população portuguesa é de 3.473.758 indivíduos	
1850			<ul style="list-style-type: none"> • Institui-se o Conselho de Estado • Protesto dos intelectuais contra a «Lei das Rolhas» que afectava a liberdade de expressão 	
1851	Alexandre Herculano funda o jornal <i>O País</i>			<ul style="list-style-type: none"> • Fontes Pereira de Melo lança as bases do ensino técnico • Fundação do Instituto Industrial de Lisboa • Criação do Instituto de Agronomia de Lisboa
1853			<ul style="list-style-type: none"> • Morte de D. Maria II • Regência de D. Fernando, na menoridade de D. Pedro V • Início da Construção dos Caminhos de Ferro 	
1855	Exposição Industrial do Porto	Representação portuguesa na Exposição Universal de Paris		
1856	Início da publicação dos <i>Portugaleae Monumenta Histórica</i>			
1857	Inauguração do telégrafo			
1859	Revista Contemporânea de Portugal e do Brasil (1864)			<ul style="list-style-type: none"> • Criação da Direcção-Geral de Instrução Pública no Ministério do Reino, por iniciativa de Fontes Pereira de Melo • Fundação do Curso Superior de Letras
1861		Sociedade Promotora de Belas-Artes (-1901)		
1862		Marquês de Sousa Holstein (1838-1878), vice-inspector da Academia de Belas-Artes		
1863	Exposição Industrial (têxtil) no Teatro D. Maria II, Lisboa			

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

Anos	Factos culturais	Factos artísticos	Factos políticos	Educação/Ensino
1864	<i>Diário de Notícias</i> , Lisboa		Primeiro recenseamento simultâneo de toda a população do Reino: 3.829.618 habitantes	Instituto Geral de Agricultura
1865	Exposição Internacional do Porto (indústria)	Inauguração do Palácio de Cristal (Porto)		
1867		<ul style="list-style-type: none"> • Soares dos Reis (Bolseiro em Paris) • Inauguração do monumento a Camões • Representação Portuguesa na Exposição Universal de Paris 	Abolição da pena de morte para os crimes civis	
1868	<i>O Primeiro de Janeiro</i> , Porto	Abertura ao público da Galeria Nacional de Pintura (primeiro e provisório catálogo, com uma introdução Sousa Holstein)		
1869				
1870			Partido Republicano	
1871	Início da publicação de <i>As Farpas</i> , de Ramalho Ortigão	Começo da obra do historiador Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)	<ul style="list-style-type: none"> • Realização das Conferências Democráticas, no Casino Lisbonense • Proibição das Conferências do Casino 	
1872		Jornal <i>Artes e Letras</i> (-1875)	1.ª Greves Operárias	
1874		Soares dos Reis <i>O Desterrado</i> (1874?/1889) Início da colecção Daupias		
1875	<ul style="list-style-type: none"> • Fundação da Sociedade de Geografia, Lisboa • Oliveira Martins funda a <i>Revista Ocidental</i> 	Primeiros textos de Ramalho Ortigão sobre arte		Ramalho Ortigão ataca com violência os defeitos da educação portuguesa
1877	† Raczyński (1788-)		Censo da população: 4.160.045 habitantes	Joaquim Vasconcelos critica a estrutura do ensino artístico em Portugal
1878	<i>O Occidente</i> (-1915)		Programa do Part. Republicano Candidatos Republicanos	

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911 - 1962

Anos	Factos culturais	Factos artísticos	Factos políticos	Educação/Ensino
1879		<ul style="list-style-type: none"> • Revista <i>Arte</i> (-1881) • Conde de Almedina, vice-inspector da Academia (-1895) 		
1881	<i>O Século</i> , Lisboa	<ul style="list-style-type: none"> • Constituição do Grupo do Leão, 1.ª exposição • Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, Londres 		É decretada a reforma do ensino de belas artes, sendo separada a Academia da Escola de Belas Artes
1882	• <i>O Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia</i> , apontamentos	<ul style="list-style-type: none"> • Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, Palácio C. Alvor, Lisboa • J. L. Monteiro, professor na Academia 	• Congresso Pedagógico Hispano Português-Americano	
1884	<i>A Ilustração Portuguesa</i> , revista literária e artística, Lisboa			
1887		• António A. Gonçalves, Director do Museu Municipal Industrial, Coimbra (-1932)		
1889	José Leite de Vasconcelos funda a <i>Revista Lusitana</i>		<ul style="list-style-type: none"> • Morte de D. Luis • Início do Reinado de D. Carlos 	
1890	Alfredo Keil compõe «A Portuguesa», que viria a ser o Hino Nacional (da República) (1850-1907)	Grémio Artístico (-1901)	<ul style="list-style-type: none"> • Ultimato Inglês (11 de Janeiro) • Censo da população: 5.016.267 habitantes 	
1891			Revolta republicana no Porto (31 de Janeiro)	
1894				Reforma do ensino secundário, de Jaime Moniz
1895		<ul style="list-style-type: none"> • J. Vasconcelos revela o púlpito de S. Vicente de Fora • T. Deltm Guedes, Conde de Almedina (1842-) 		Criação de Escolas Normais no Porto e em Évora
1896		<ul style="list-style-type: none"> • Carlos Reis, professor na Academia • Primeiro espectáculo público de Cinema em Lisboa 		
1899		Comemoração do 4.º Centenário do Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia em Lisboa	Vitória eleitoral republicana no Porto	

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA

1911-1962

Años	Factos culturais	Factos artísticos	Factos políticos	Educação/Ensino
1900	<ul style="list-style-type: none"> • Sousa Viterbo, <i>L'Enseignement des Beaux — Arts en Portugal</i> • <i>O Mundo</i>, de França Borges 	<ul style="list-style-type: none"> • Columbano, professor na Academia • Sociedade Nacional de Belas Artes (fusão do G. Artístico e da S. P. de Belas-Artes) • V. Terra, pavilhões na Exposição Universal de Paris 		
1901	<p>José de Figueiredo, <i>Portugal na Exposição de Paris, O Legado Valmor e a Reforma do Ensino de Bellas-Artes</i></p>			Reforma do Curso Superior de Letras
1902	1.ª Atribuição do Prémio Valmor			
1904	Primeira sala de projecção de filmes, <i>Salão Ideal</i> em Lisboa			
1905				Liga de Educação Nacional
1906	<i>A Luta</i> , de Brito Camacho		Ditadura Franquista (-1908)	Fundação da Escola Superior Colonial
1908	1.º Congresso Nacional do Livre Pensamento	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Arquitectura Portuguesa</i> (-1918) • José de Figueiredo, <i>A Evolução da Arte em Portugal</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Regicídio na pessoa de D. Carlos • D. Manuel II sucede a D. Carlos 	
1909			Reúne-se o Congresso do Partido Republicano Português que encarrega o seu directório de apressar o movimento revolucionário para a Implantação da República	
1910	<i>A Águia</i> , revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica. Porto (-1927)	<ul style="list-style-type: none"> • José de Figueiredo, <i>Nuno Gonçalves</i> • Reforma do ensino de Belas-Artes 	<ul style="list-style-type: none"> • Proclamação da República (5 de Outubro) • Governo Provisório, presidido por Teófilo Braga • Lei de Liberdade de Imprensa • A República é reconhecida pelo Governo Inglês 	
1911	<ul style="list-style-type: none"> • <i>República</i>, dirigido por António José de Almeida • <i>A Águia</i>, (-1926) 	<ul style="list-style-type: none"> • Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos • Carlos Reis, director do M.N.A.C 	<ul style="list-style-type: none"> • Lei da separação do Estado das Igrejas • A Portuguesa é adoptada como hino nacional pela Assembleia Nacional • Aprovação da Constituição Política da República Portuguesa • Eleção do primeiro presidente constitucional da República, Manuel de Arriaga • Censo da população: 5.547.708 habitantes 	<ul style="list-style-type: none"> • Reforma do ensino primário e do ensino universitário • Reforma do Ensino de Belas-Artes • Criação das Universidades de Lisboa e Porto

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
 UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
 1911-1962

Anos	Factos culturais	Factos artísticos	Factos políticos	Educação/Ensino
1912	Sousa Viterbo, <i>Cem Artigos de Jornal</i>			
1913	Inauguração da S N B A			<ul style="list-style-type: none"> • Criação do Ministério da Instrução Pública • Criação da Faculdade de Estudos Sociais e de Direito Lisboa
1914		Columbano, director do M.N.A.C.	O Congresso da República concede ao Governo autorização para intervir militarmente na 1.ª Grande Guerra (1914/1918)	
1915	<ul style="list-style-type: none"> • Revista <i>Orfeu</i> • José de Figueiredo, <i>O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa — Ocidente</i> • <i>Fundação em Lisboa do mensário artístico literário e social para Portugal e Brasil</i> • † Ramalho Ortigão (1836) • <i>Atlântida</i> dirigido por João de Barros e João do Rio • Congresso dos Artistas e Escritores da Nova Geração 	<ul style="list-style-type: none"> • Participação portuguesa na Exposição do Panamá — Pacífico 		
1916	António Sérgio <i>Considerações Histórico-Pedagógicas</i>	Almada interessa-se por <i>Ecce Homo</i> , pintura da Escola de Nuno Gonçalves		
1917	Ballets Russos em Portugal	Almada começa a interessar-se pelo políptico de S. Vicente de Fora	Ditadura Sidónio Pais (Dez.-Dez. 1918)	
1918	<ul style="list-style-type: none"> • Restabelecimento de relações diplomáticas com Vaticano • Assinatura do armistício que consigna a derrota da Alemanha e seus aliados. Fim da I Guerra Mundial 			Reforma do ensino técnico e médio
1919		III Exposição Modernista (Porto) <ul style="list-style-type: none"> • † Ventura Terra (1866-) • † R. Carvalheira 		Criação da Faculdade de Letras do Porto Instituição do ensino primário superior
1920	<i>ABC</i> (-1952)	Exposição de Arte Belga	Censo da população: 5.621.977 habitantes	
1921	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Scara Nova, revista de doutrinae</i> • João Couto, <i>Uma Cadeira Elementar de História da Arte nos Liceus</i> • Diário monárquico, <i>Correio da Manhã</i> 			

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

Anos	Factos culturais	Factos artísticos	Factos políticos	Educação/Ensino
1922	Viagem aérea de Lisboa ao Rio de Janeiro por Gago Coutinho e Sacadura Cabral	Rebellos de Andrade, pavilhão na exposição do Brasil		
1923	<ul style="list-style-type: none"> • António Sérgio, <i>Bosquejo da História de Portugal</i> • † Guerra Junqueiro (1850) 	Álvaro de Castro, presidente do Ministério leva o <i>Grupo Senra Nova</i> a participar pela primeira vez no Governo da Nação		
1924	É publicado o 1.º volume do Guia de Portugal, dirigido por Raul Proença			
1925		Rebellos de Andrade, pavilhão na exposição de Paris	Quadros na Brasileira	
1926	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Portucala</i> «Revista ilustrada de cultura literária, científica e artística» • <i>Ilustração</i>, (-1935) • <i>O Sempre Fixe</i>, (-1959) 	<ul style="list-style-type: none"> • IV Exposição Modernista no Porto • Almada (e J. Bragança) estudam o políptico de S. Vicente de Fora 	<ul style="list-style-type: none"> • Revolta militar, chefiada por Gomes da Costa, que institui a Ditadura Militar (28 de Maio) • É estabelecida a censura prévia à imprensa 	Extinção do ensino primário superior (1919)
1927	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Presença</i>, (-1930) • <i>Voga</i>, (-1929) • <i>Magazine Bertrand</i> (2.ª Série -1933) 			
1928	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Civilização</i> (-1936) • <i>Notícias Ilustrado</i> (-1952) • João Couto, <i>A Escola sem Arte</i> 		Assume a presidência da República o General António Oscar de Fragoso Carmona	Extinção da Faculdade de Letras no Porto
1929		<ul style="list-style-type: none"> • Exposição Época das Grandes Descobertas, Sevilha • Pinturas Modernistas na Exposição de Sevilha, José de Figueiredo • Sousa Lopes, director do M.N.A.C • Carlos e Guilherme R. Andrade, pavilhão na Exposição de Sevilha • † Columbano (1857) 		
1930			Censo da população: 6.360.347 habitantes	Fundação da Escola Superior de Educação Física
1931		<ul style="list-style-type: none"> • R. Lino, <i>A Casa Portuguesa</i> • Exposição de Pintura Portuguesa no Jeu de Paume em Paris, organizada por J. Figueiredo • Participação na Exposição Colonial de Paris, projecto Raul Lino 		

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

Anos	Factos culturais	Factos artísticos	Factos políticos	Educação/Ensino
1932	Carta Orgânica dos Museus, Dec. 20.985 de 7 de Março		Governo presidido por Salazar	
1933		† Malhoa (-1855)	O Estado Novo promulga a sua constituição	Reforma do Ensino de Belas-Artes Academia Nacional de Belas-Artes
1934	<i>O Diabo</i> (-1940)	† Luciano Freire (1864-)		
1935	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Revista de Portugal</i> (-1938) • Reunião com a designação de <i>Museus Nacionais de Arte Antiga do Museu das Janelas Verdes e do Museu dos Coches</i>. Dec. 26.175 	Carlos e Guilherme R. Andrade, premiados no 1.º concurso do monumento ao infante D. Henrique, Sagres		
1936	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Acção</i> (-1938; 1941-45) • † Joaquim Vasconcelos (1849-) 			
1937		<ul style="list-style-type: none"> • Keil do Amaral, pavilhão na Exposição de Paris • Reinaldo dos Santos, presidente da Academia (1880/1970) 		
1938	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Occidente</i> • João Couto, <i>José de Figueiredo</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • C. Ramos, L. Almeida e Almada, premiados no 2.º concurso do monumento ao Infante D. Henrique, Sagres • K. Amaral, pavilhão na Exposição Universal de Paris 		
1939		J. Segurado, pavilhão na Exposição de Nova Iorque	Início da II Guerra Mundial	
1940	Bailados Verde Gaio	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Exposição do Mundo Português</i> • <i>Exposição dos Primitivos Portugueses</i> (M.N.A.A.) • † Carlos Reis (1863-) • <i>Exposição do Mundo Português</i> 		
1941	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Panorama</i> (-1974) • João Couto, <i>Congressos e Conferências do Pessoal Superior dos Museus de Arte</i> 	† J. L. Monteiro		
1942	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vértice</i> • João Couto, Director do <i>Instituto para a Alta Cultura</i>, juntamente com Gustavo Cordeiro Ramos, Luís Cabral de Moncada, Amandio Joaquim Tavares e Francisco Leite Pinto 	<i>Exp. de Arte Francesa Contemporânea</i> (M.N.A.A.)		

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
 1911-1962

Anos	Factos culturais	Factos artísticos	Factos políticos	Educação/Ensino
1943		• L. Keil, director do M.N.C.	Morte de Duarte Pacheco	
1943		• Diogo Macedo, director do M.N.A.C. • Participação na Feira de Sevilha • † Sousa Lopes (1879-)		
1945			• Fim da II Guerra Mundial • Contestação do regime • Fundação do MUD	
1947		• † A. Bermudes (1863-) • † L. Keil (1881-)		
1948		• Exp. de Obras Públicas (I.S.T.) • Exp. de Pintura Francesa de Hoje • Exp. <i>14 anos de Política do Espírito</i> (S.N.L.)		
1949		• Congresso Internacional de História da Arte • R. Lino, director dos Monumentos Nacionais		
1950	João Couto, <i>As Exposições de Arte e a Museologia</i>			
1951		• Última (14.ª) Exp. de Arte Moderna (S.N.L.) • Doação C. Gulbenkian ao M.N.A.E.		
1952		Exp. Tapeçaria Francesa (M.N.A.A.)		
1953		Exp. Gravura Francesa (M.N.A.A.) (F.C.G.)		
1955	• Almada, <i>O Políptico de S. Vicente de Fora</i> , conferência (F. Ciências)	• Inquérito à Arquitectura popular (-1960)	Portugal é admitido na ONU	
1956	Cria-se a F.C. Gulbenkian			
1957	• Sociedade Portuguesa de Autores • 1.ª Exp. Artes Plásticas, Gulbenkian	• A. Gusmão <i>Nuno Gonçalves</i>		Reforma do ensino de Belas-Artes

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
 UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
 1911-1962

Anos	Factos culturais	Factos artísticos	Factos políticos	Educação/Ensino
1958	João Couto, <i>O Museu Nacional de Arte Antiga</i>	Exp. 10 Anos de Pintura Italiana		
1959	• Vasco Magalhães Godinho, <i>Os Painéis de N. Gonçalves</i>	• T. Diogo Macedo (1889-1) • Exp. Henry Moore (S.N.I.) • Exp. 20 Anos de Pintura Espanhola (M.N.A.A.) • Exp. Gravura Contemporânea Italiana • Exp. Rainha D. Leonor (Convento da Madre de Deus) • Eduardo Malta, director do M.N.A.A. e protesto público		
1960	• Concurso projecto da sede da F.C. Gulbenkian • Almada, entrevista sobre Nuno Gonçalves			
1961	• <i>Jornal de Letras e Artes</i> (-1968)	• II Exposição Gulbenkian • C. Ramos, consultor para o projecto da F.C.G. • Arquitectura Popular em Portugal		
1962		• Exp. Arte Britânica do Séc. XX • Início das Exp. Itinerantes da F.C.G. • Frederico Georges, Museu da Marinha		
1963		C. Ramos e M. Tainha, ante-projecto nova ESBAL	Interdição da Sociedade Portuguesa de Escritores	
1964				
1965		• Exposição 100 Anos de Arte Francesa • Dicionário da Pintura Universal, início do vol. português		
1966	Ponte sobre o Tejo, inauguração	J. A. França, <i>Arte em Portugal no século XIX</i> , 2.º vol.		
1967		• J. A. França, <i>Estudo das Zonas a Salvaguardar em Lisboa</i> (legislado em 1970) • R. Lino, presidente da Academia		
1968		<i>Pintura e não</i> , revista da AICA	• Salazar adoece • Governo de Marcelo Caetano	
1969		• Inauguração da sede e Museu da F.C.G. • Criação da AR A Portuguesa, presidida por J.A.F.		

NOTA
 Tomaram-se como base para esta cronologia *A Arte em Portugal no Século XIX* e *A Arte em Portugal no Século XX*, de José Augusto França; *Cronologia da História de Portugal*, 5.ª edição, de Joel Serrão e outras fontes

CRONOLOGIA DOS MUSEUS ESTRANGEIROS

- 1830 • *Glyptothek*, Munique,
projecto de Leo von Klenze.



- 1830 • *Schnekebau* (Altes Museum), Berlim.



- 1830 • *Musées Royaux des Beaux Arts*, Bruxelas.

- 1832 • *Museu de Yale*, E.U.A.

- 1836 • *Alte Pinakothek*, Munique.



- 1838 • *National Gallery*, Londres.

- 1839 • *Oxford Museum*.



- 1844 • *Museu de Cluny*, Paris.

- *Wadsworth Atheneum*, Boston.

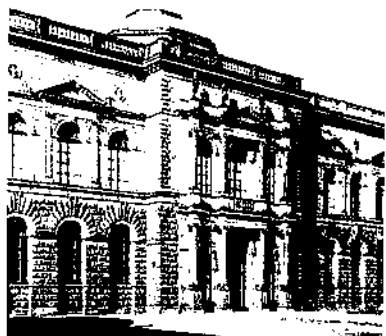
- 1847 • *British Museum*, fundado em 1753 aberto
ao público em 1759. Inauguração do novo
edifício projectado por Robert Smirke.



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

1848 • *Pinacoteca, Dresde.*



1855 • *Bayerisches National Museum, Munique.*



1848 • *Fitz William Museum, Cambridge.*



1857 • *Bawdoin College, Brunswick.*

• *South Kensington Museum, Londres.*

• *National Museum of Science and Industry, Londres.*

1859 • *Neues Museum, Berlin.*

1862 • *Museu de Antiquidades Nacionais, Saint-Germain-en-Laye.*

1864 • *Musée de Lyon.*

1867 • *South Kensington, novo edifício, Londres.*

1851 • *South Kensington Museum, Londres.*

1868 • *Museu do Prado, Madrid.*

1852 • *Novo Ermitage, Moscovo.*

• *Museum of Manufacture, Londres.*

1853 • *Neue Pinakothek, Munique.*



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

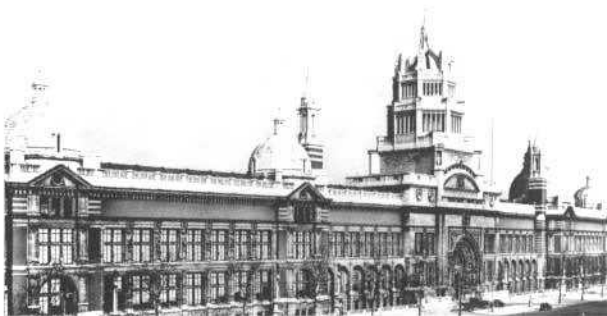
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

- 1869 • *Metropolitan Museum of Arts*
- Nova Iorque.
- 1871 • *American Museum of Natural History*
- Nova Iorque.
- 1876 • *National Gallery*, Berlin.
 - *Museum of Fine Arts*, Boston.
 - *Memorial Hall*, Filadélfia.
- 1880 • *Metropolitan Museum*, Nova Iorque.
- 1881 • *The Natural History Museum*, Londres.



-
- 1885 • *Dansk Folkmuseum*, Dinamarca.
 - *Rijksmuseum*, Amsterdão.
 - 1887 • *Science Museum*, Londres.
 - 1891 • *Park Shansen*, (1.º museu de ar livre), Suécia.
 - *Brooklyn Institute of Art and Sciences*, Brooklin.
 - 1893 • *Art Institute*, Chicago.
 - 1895 • *Norsk Folkemuseum*, Oslo.
 - 1896 • *National Portrait Gallery*, Londres.
 - 1897 • *Tate Gallery*, Londres.

- 1900 • *Science Museum*, Londres.
- 1901 • *Lungby*, *Museu de ar livre*, Dinamarca.
- 1903 • *Kaiser Friedrich Museum* (actualmente *Bode Museum*), início da construção 1897, Berlim.
- 1907 • *Bayerisches National Museum* (renovação), Munique.
- 1909 • *Victoria and Albert Museum*, Londres, projecto Aston Webb.



-
- 1909 • *Museum of Fine Arts*, Boston, E.U.A.
 - 1911 • *Galeria Nacional de Arte Moderna*, Roma.
 - 1921 • *Schlossmuseum*, artes decorativas, castelo dos Hohenzollerns, Berlim.
 - 1927 • *National Museum of Wales*, Bristol.



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911 - 1962

1928 • *Pennsylvania Museum of Art*, Filadélfia.



1934 • *Boymans Museum*, Roterdão,
projecto A. Van der Steur, Roterdão.



1928 • *Museu de Tournai*, Bélgica, projecto de
Vitor Horta, início do projecto, 1903.

1930 • *Pergamon Museum*, programado por Bode
em 1907, Berlim.

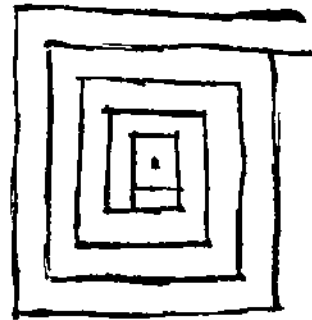
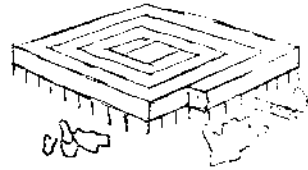
• *Vorderasiatisches Museum*, programado
por Bode em 1907, Berlim.

• *Deutsches Museum*, programado por Bode
em 1907, Berlim.

1934 • *Museu Municipal de Haia*, Holanda,
projecto de Berlage, início do projecto,
1919.



1938 • Le Corbusier, projecto para um museu de
expansão ilimitada.



1939 • *Museum of Modern Art*, Nova Iorque.

1942 • *National Gallery of Art*, Nova Iorque.

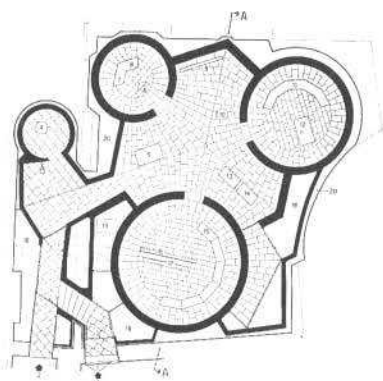
1947 • *Museu de Arte Moderna*, Paris.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

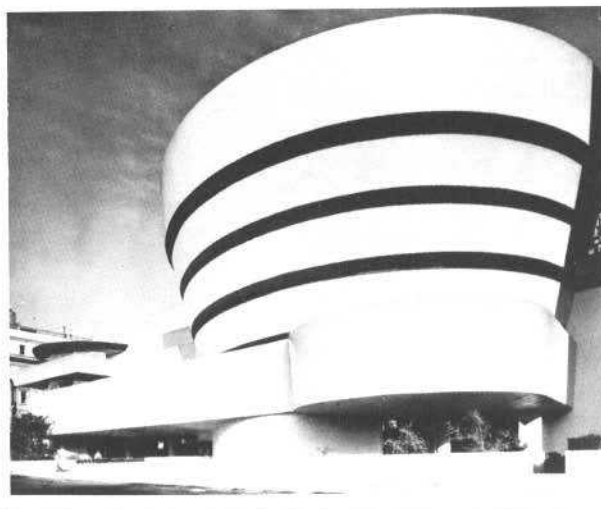
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

1948 • *Museu de Arte Moderna*, Rio de Janeiro.

1951 • *Palazzo Bianco*, reconstrução, Génova,
projecto Franco Albini.



1959 • *Guggenheim, Nova Iorque*, projecto Frank
Lloyd Wright, início do projecto, 1943.



1965 • *Los Angeles Country Museum of Art*, Los
Angeles.

1966 • *New Witney Museum of American Art*, Nova
Iorque.

1956 • *Tesouro de São Lourenço*, Génova, projecto
Franco Albini.

BIBLIOGRAFIA

José de Figueiredo

- FIGUEIREDO, José de — *O Legado Valmor e a Reforma dos Serviços de Bellas Artes*. Lisboa, M. Gomes, 1901.
- *A Evolução da Arte em Portugal*. Lisboa, 1908.
- *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1901.
- *Arte Primitiva Portuguesa — O Pintor Nuno Gonçalves*. Lisboa, 1910.
- *A Casa Biester*. «A Arquitectura Portuguesa». Lisboa, 1, (4), Abril, 1908, p. 10-15.
- *Entrevista*. [dada ao jornal] «O Século», Lisboa, 15, Jul., 1909.
- *Entrevista*. [dada ao jornal] «O Século», Lisboa, 2, Set., 1911.
- *Entrevista*. [dada ao jornal] «O Século», Lisboa, 2, Jun., 1912.
- *Entrevista*. [dada ao jornal] «O Século», Lisboa, 19, Agt., 1912.
- *Entrevista*. [dada ao jornal] «O Século», Lisboa, 19, Jan., 1914.
- *Entrevista*. [dada a um jornal] 1927.
- *O Museu Nacional de Arte Antiga*. «Atlântida», Lisboa, (2), Dez. 1915, p. 142-153.
- *Introdução* ao «Catálogo da Exposição de Sousa Lopes, Março, 1927.
- *Introdução*, in «Catálogo da Exposição de Sevilha», Lisboa, 1929, p. 5-8.
- *L'Art Portugais de L'Epoque des Grandes Découvertes*, in «Catálogo da Exposição no Museu do Jeu de Paume em Paris», Lisboa, 1931.
- *Discurso*. «Boletim, da Academia Nacional de Belas Artes», Lisboa, 1932.
- *Discurso*, in «Homenagem ao Dr. José de Figueiredo», Lisboa, Amigos do Museu, p. 37-45.
- *A Hora da Arte*. Lisboa, 1936,
[Palestra proferida aos microfones da Emissora Nacional, 13, Dez, 1936].
- *Françisco Lacerda*. Lisboa, 1936,
[Nota para as efemérides do dia 18-Jun, feita a pedido de Carlos Queiroz].

BIBLIOGRAFIA

sobre José de Figueiredo

- BARROS, Pedro Monteiro — *Discurso*, in «Homenagem ao Dr. José de Figueiredo», Lisboa, Amigos do Museu, 1932, p. 7-10.
- BERMUDES, A. R. Adães — *Discurso*, in «Homenagem ao Dr. José de Figueiredo», Lisboa, Amigos do Museu, 1932, p. 25-27.
- COSTA, L. Xavier da — *Discurso*, in «Homenagem ao Dr. José de Figueiredo», Lisboa, Amigos do Museu, 1932, p. 19-21.
- COUTO, João — *José de Figueiredo*. Lisboa, Institut Français au Portugal, 1938.
- *José de Figueiredo*. «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, IV (II), 1959.
- CUNHA, Alfredo da — *Dr. José de Figueiredo*. Lisboa, Amigos do Museu, 1938.
- GONÇALVES, A. Manuel — *O Dr. José de Figueiredo e o Museu de Aveiro*. «Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes», 3.ª série, Lisboa, (7), 1985 p. 115-128.
- GUEDES, Marques — *Uma Homenagem*, in «Homenagem ao Dr. José de Figueiredo», Lisboa, Amigos do Museu, 1932, p. 49-52.
- SANTOS, Reynaldo dos — *José de Figueiredo*. «Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1938, p. 10-29.
- VARELA-ALDEMIRA — *Discurso*, in «Homenagem ao Dr. José de Figueiredo», Lisboa, Amigos do Museu, 1932, p. 31-33.
- VIEIRA, Afonso Lopes — *Discurso*, in «Homenagem ao Dr. José de Figueiredo», Lisboa, Amigos do Museu, 1932, p. 31-33.

BIBLIOGRAFIA

João Couto

- COUTO, João — *Uma Cadeira Elementar de História da Arte nos Liceus*. Coimbra, Coimbra Editora, 1921.
- *A Escola sem Arte*. Lisboa, Abril, 1932.
- *Notas para a História de Ampliação do Museu das Janelas Verdes*, «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, 2, (1), 1939.
- *Congressos e Conferências do Pessoal Superior dos Museus de Arte*, Lisboa, 1941.
- *A Ampliação do Museu das Janelas Verdes*. Panorama, S.P.N., Lisboa, 3, (13), 1943.
- *No Centenário de Sousa Viterbo*, «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, I, (2), Jan./Dez., 1945.
- *O Professor António Augusto Gonçalves, Fundador do Museu Machado de Castro*. O Instituto, Coimbra, 108, 1946.
- *Justificação do Arranjo de um Museu*, «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, II, (1), Jan./Dez., 1948, 1950.
- *As Exposições de Arte e a Museologia*. Lisboa, 1950.
- *Museu Nacional de Arte Antiga*, «Museu», Porto, V, (4), 1952.
- *Doação Calouste Gulbenkian*, «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, II, (4), 1953.
- *O Museu Nacional de Arte Antiga, seu Alargamento e Acção Cultural*, «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, III, (II), Jan. 1954/Dez. 1955, 1956.
- *A Importância do Museu Provincial das Caldas da Rainha*. «Da Estremadura», 1956.
- *A Pintura Representada no Museu das Janelas Verdes e o Critério da sua Apresentação na Galeria — I Escola Portuguesa*, «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, III, (III), Jan./Dez., 1956, 1957.

- *O Museu Nacional de Arte Antiga*. Porto, Marques Abreu, 1958.
- *A Pintura Representada no Museu das Janelas Verdes e o Critério da sua Apresentação na Galeria — II As Escolas Estrangeiras*. «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, III, (IV), Jan./Dez., 1957, 1958.
- *As Obras de Arte Decorativa Representadas no Museu das Janelas Verdes e o Critério da sua Apresentação na Galeria*, «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, IV, (1), Jan./Dez., 1958, 1959.
- *O Novo Museu de Setúbal*. «Ocidente», Lisboa, LIX, (268), 1960.
- *Obras de Arte Pertencentes à Fundação Calouste Gulbenkian*. «Ocidente», Lisboa, LX, (274), 1961.
- *A Exposição das Pinturas da Fundação Calouste Gulbenkian no Museu das Janelas Verdes*. «Ocidente», Lisboa, LX, (276), 1961.
- *Museu de Sintra*. «Ocidente», Lisboa, LXI, (280), 1961.
- *Museus de Arte*. «Ocidente», Lisboa, LXI, (281), 1961.
- *Museu em Edifícios Novos e Velhos*. «Ocidente», Lisboa, LXI, (281), 1961.
- Entrevista [dada ao jornal] «República», Lisboa, 12, Dez., 1961.
- *Nas Caldas da Rainha*. «Ocidente», Lisboa, LXI, (283), 1961.
- *A Segunda Reunião dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais*. «Ocidente», Lisboa, LXI, (284), 1961.
- *Diogo de Macedo e os Coruchéus*. «Ocidente», Lisboa, LXII, (285), 1962.
- *O Conservador e o Arquitecto*. «Ocidente», Lisboa, LXII, (285), 1962.
- *O Museu de Aveiro*. «Ocidente», Lisboa, LXII, (289), 1962.
- *O Museu Nacional de Arte Antiga — Museu Normal*. «Ocidente», Lisboa, LXIII, (291), 1962.
- *Actualidade e Futuro das Artes Plásticas em Portugal. O Museu de Guimarães*. «Ocidente», Lisboa, LXIII, (292), 1962.
- *A Terceira Reunião dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais*. «Ocidente», Lisboa, LXIII, (295), 1962.
- *Aspectos do Panorama Museológico Português*. «Ocidente», Lisboa, LXIII, (296), 1962.
- Entrevista [dada ao jornal] «República», Lisboa, 12, Dez., 1961.
- *O Museu de Arte Antiga Necessita de mais Espaço para Exercer Capazmente a sua Função*. [entrevista dada] ao Diário Ilustrado, Lisboa, 22, Maio, 1962.
- *Relatório dos trabalhos da Terceira Conferência dos Conservadores dos Museus*. «Museu», Porto, II, (5), 1963.

- *Exposições Itinerantes do Museu de Arte Antiga*. «Ocidente», Lisboa, LXIV, (297), 1963.
- *Pessoas que me Formaram e que Conheci*. «Ocidente», Lisboa, LXIV, (299), 1963.
- *O Centro Infantil do Museu de Arte Antiga e a Fundação Gulbenkian*. «Ocidente», Lisboa, LXIV, (299), 1963.
- *Também é Preciso 'Acelerar' nos Ensinos Liceal e Técnico*. «Ocidente», Lisboa, LXIV, (299), 1963.
- *O que Teria Feito se me Competisse Organizar de Novo o Museu das Janelas Verdes*. «Ocidente», Lisboa, LXIV, (299), 1963.
- *A Exposição de Arte Islâmica da Fundação Calouste Gulbenkian*. «Ocidente», Lisboa, LXV, (305), 1963.
- *Conversas Acerca de Museologia*. «Ocidente», Lisboa, LXV, (306), 1963.
- *Conversas Acerca de Museologia II*. «Ocidente», Lisboa, LXV, (307), 1963.
- *Quarta Reunião dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais*. «Ocidente», Lisboa, LXV, (308), 1963.
- *Conversas sobre Museologia 4*. «Ocidente», Lisboa, LXVI, (309), 1964.
- *Conversas sobre Museologia 5*. «Ocidente», Lisboa, LXVI, (310), 1964.
- *Conversas sobre Museologia 6*. «Ocidente», Lisboa, LXVI, (311), 1964.
- *Conversas sobre Museologia 8*. «Ocidente», Lisboa, LXVI, (313), 1964.
- *Luciano Freire*. «Ocidente», Lisboa, LXVI, (313), 1964.
- *Os Museus Devem Fazer-se com as Coleções que Reunirem*. «Ocidente», Lisboa, LXVI, (313), 1964.
- *As Crianças nos Museus*. «Cadernos sobre Educação», Vila Real de Santo António, 1964.
- *As Reuniões dos Conservadores de Museus, Palácios e Monumentos Nacionais*. «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», V, (1), 1964.
- *Um Curso de Museologia*. «Ocidente», Lisboa, LXVIII, (321), 1965.
- *Aspectos do Problema Museológico Português*. «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, V, (2), 1966.
- *Discurso de Abertura do Museu*. «Boletim do Museu — Biblioteca do Conde de Castro Guimarães», Cascais, (2), Câmara Municipal de Cascais, 1971.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALBINI, Franco — *Tesouro de S. Lourenço*. «Museum», Paris, IX, (3), p. 114-123.
- ALBUQUERQUE, Ruy — *Em Defesa de um Verdadeiro Museu Nacional*. «Prelo — Revista da Imprensa Nacional — Casa da Moeda», (16) Jul./Set., Lisboa, 1987, p. 7-15.
- ALOI, Roberto — *Musei — Architettura — Tecnica*. Milão, Ulrico Hoepli Editora, 1962.
- AMORIM, Maria da Graça Pessoa de — *Centro Educativo do Museu Conde de Castro Guimarães*. «Boletim do Museu-Biblioteca do Conde de Castro Guimarães», (2), Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1971, p. 55-58.
- ARGAN, G.C. — *Renouveau des Musées en Italie*. «Museum», Paris, V, (4), 1952, p. 156-164.
- AUBER, Marcel — *L'École du Louvre*. «Museum», Paris, I, Jun./Jul., (12) 1948, p. 37-38.
- BAZIN, Germain — *Le Temps des Musées*. Bélgica, Desoer S.A. Editions, L'Art Témoin, 1967.
- BEARZOTTI, Luigi — *Le Raccolte Museografiche. Tutela e Conservazione*. «Ottagono», Milão, Junho, 1985, p. 50-56.
- BEAUMONT, Maria Alice — *Um Pouco de História*. [Estudo dactilografado. Cediência da Autora].
- *Pequena História do Museu de Cascais*. «Boletim do Museu-Biblioteca do Conde de Castro Guimarães», Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 17, (36), 1971.

- BOUILHET, Henry e GIRAUDY, Danièle — *Musée et la Vie*. La Documentation Française, 1977.
- BROUILLET, Johanne e FRY, Jacqueline — *Derrière la Scène: entretien*. «Parachute», Canada, (46), Março/Abril/Maio, Les Editions Parachute, 1987, p. 109-112.
- BOZON, Michel, *Memoire et Musée*. «Quels Musées, pour Quelles Fins, Aujourd'hui?», «Paris, La Documentation Française, 1983, p. 57-66.
- BRAWN, Michael — *The New Museum*. The Architectural Press, Londres, 1965.
- CANTÓN, F. J. Sánchez — *Renouveau des Musées Espagnol: musées de beaux-arts et musées archéologiques*. «Museum», Paris, X (3), 1956, p. 149.
- CARVALHO, Ayres — *Reynaldo dos Santos, três Décadas na Presidência da Academia Nacional de Belas-Artes*. «Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes», 3.ª série, Lisboa, (2), 1980, p. 5-28.
- CONDE DE ALMEDINA — *Catálogo Provisório, secção de pintura. Museu Nacional de Bellas Artes*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1883.
- CORTEZ, Fernando Russel — *A Academia Real de Bellas-Artes e a Protecção do Património Artístico, seu resultado na Criação de Museus Portugueses*. «Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes», 3.ª série, Lisboa, (4-6) 1984, p. 79-95.
- ENNES, Ernesto — *O Dr. Matias Aires da Silva Eça e o Palácio dos Condes de Alvor às Janelas Verdes*. «ETHNOS II», Lisboa, Instituto Português de Arqueologia, História e Etnologia, 1940.
- FEDI, Fernanda — *Muséographie et Muséologie a la Faculté d'Architecture de Milan*. «Museum», Paris, 156, 1987, p. 261-264.
- FERRO, António — *Salazar o Homem e a sua Obra*, Lisboa, Fernando Pereira, Aveiro, 1982.
- FINLAY, Jan — *Priceless Heritage — The Future of Museums*. Londres, Faber and Faber, 1977.
- FOURNIER, Marcel — *Le Musée: l'air de se distinguer*. «Parachute», Canadá (46) Março/Abril/Maio, Les Editions Parachute, 1987, p. 89-93.
- FRANÇA, José-Augusto — *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa, 2 Vol., Livraria Bertrand, 1967.
- *O Romantismo em Portugal*. Vol. 2 e 4, Lisboa, Livros Horizonte, 1974.
- *Museus e Casas de Cultura*. «Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes», 2.ª série, Lisboa, (30), 1976, p. 11-19.
- *A Arte em Portugal no Século XX*. 2.ª edição revista, Lisboa, Bertrand Editora, 1985.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

- GARBERI, Mercedes — *Problematiche della Museologia contemporanea*. «Ottagono», Milão, Junho, 1985, p. 18-23.
- GLASER, Jane R. — *Les Études de Muséologie aux Etats-Unis: un long chemi parcouru*. «Museum», Paris.
- GELDER, H. E. van — *La Fontion des Musées et leur Architecture*. «Museum», Paris, IV, (3), 1951, p. 183-186.
- *Le nouveau Musée Municipal de la Haye*. «Museum», Paris, 33-34, (I-II), 1936, p. 145-160.
- GEORGE, Frederico — *Exposição Evocativa da Obra da Rainha D. Leonor*. «Arquitectura», Lisboa (65), Jun., 1959, p. 40-45.
- GILLE-DELAFFON, S. — *Rapport sur la Reconstruction des Musées d'Art*. «Museum», Paris, II (2), 1949, p. 68-71.
- GONÇALVES, A. Manuel — *Centenário do Museu das Janelas Verdes*. Lisboa, Academia Portuguesa de História, 32, (II), 1989.
- *As Origens do Museu Nacional de Bellas-Artes*. Dissertação para Estágio de Conservador dos Museus e dos Palácios e Monumentos Nacionais.
- *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola de 1882*. «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», (II), Jan./Dez., 1958, Lisboa, 1960.
- *Centenário do Museu das Janelas Verdes*. Separata do Anais, 2.ª Série. Lisboa, 32, (II), 1989.
- GOUVEIA, Henrique Coutinho — *A Evolução dos Museus Nacionais Portugueses. Tentativas de Caracterização*. Lisboa, IPPC-FCSH-UNL.
- *Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde Finais do Século XIX ao Regime do Estado Novo*. «Bibliotecas, Arquivos e Museus», Lisboa, IPPC, I, (I) Jan./Jun., 1985, p. 147-184.
- GUSMÃO, Adriano de — *Exposição Temporária de Algumas Obras de Arte*. «Seara Nova», Lisboa, Out., 1942.
- HASKELL, Francis — *Le Peintre et le Musée*. «Le Débat, Histoire, Politique, Société», (48) Março/Abril, 1988, p. 47-56.
- HAUTECŒUR, Louis — *Programme Architectural des Musées*. «L'Architecture D'Aujourd'hui», Paris, (6) Junho, 1938, p. 4-12.
- HERREMAN, Yani — *D'Autres Supports pour de Nouveaux Artistes: Tendances Actuelles en Architecture Muséale*. «Museum», Paris.
- HUDSON, Kennet — *A Social History of Museums*. New York, The Mac Milan Press, Ltd. and Basingtoke Associated Co., 1975.

- HUYGUE, René — *Destiné des Musées*. «L'Architecture D'Aujourd'hui», Paris, (6), Junho, 1938, p. 3-4.
- ISAY, Raymond — *L'Organisation Administrative des Musées*. «L'Architecture D'Aujourd'hui», Paris, (6) Junho, 1938, p. 4.
- JAUIAR, Jacques — *Les Principes Muséographiques de la Réorganisation du Louvre*. «Museum», Paris, 31-32, (III-IV), 1935, p. 7-30.
- LAUTERBACH, A — *L'Adaptation des Palais Anciens a l'Usage des Musées et la Presentation des Ensembles*. «Museum», Paris, 29-30, (I-II), 1935, p. 73-76.
- LOEHR, August — *Problèmes des Musées a l'Heure Actuelle*. «Museum», Paris, II, (2), 1949.
- MACEDO, Diogo e SIQUEIRA, D. José — *A Propósito do Museu Malhóa*. Lisboa, Portugal, 1954.
- MACEDO, Manuel — *Introdução a um catálogo, não publicado, da Galeria de Pintura*. «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, 1(3) Jan./Dez., 1946.
- MALKIEL-JIRMOUNSKY, Myron — *Les Musées et l'Histoire de l'Art*. «Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga», (7) Jan./Jun., 1942, p. 117-121.
- MALRAUX, André — *As Vozes do Silêncio*. Lisboa, Livros do Brasil, Vida e Cultura.
- MARCENARO, Caterina — *Le Concepte de Musée et la Réorganisation du Pallazo Bianco, a Gênes*. «Museum», Paris, VII, (4), 1954, p. 250-267.
- MARKHAM, John H. — *Le Plan et la Conception Architectural des Musées*, «Museum», Paris, 29-30, (I-II), p. 29-30.
- MARTIN, Kurt — *Renouveau des Musées en Allemagne*. «Museum», Paris, V, (3), 1952, p. 150-155.
- MENDONÇA, Maria José de, — *O Dr. João Couto e o Museu de Arte Antiga*, in «In Memória», Lisboa, F.C.G., 1970, p. 109-114.
- MOREIRA, Isabel M. M. — *Museus e Monumentos em Portugal 1772-1974*. Lisboa, Universidade Aberta, Temas de Cultura Portuguesa, (14), 1989.
- MUSÉES — *ENQUÊTE INTERNATIONALE SUR LA REFORME DES GALERIES PUBLIQUES*. Dirigido por Georges Wildenstein, Cahiers de La République des Lettres, des Sciences et des Arts, Paris, 1929.
- MUSÉOGRAPHE — *Architecture et Aménagement des Musées d'Art*. Conférence International d'Études, 2 vol., Madrid, Société des Nations, Office International des Musées, Institut de Cooperation Intellectuelle, 1934.
- MUSÉOLOGIE [La] SELON GEORGES HENRI RIVIÈRE — *Cours de Muséologie/Texte et Témoignages*. Paris, Dunod, 1989.

- MUSEU[O] NACIONAL DE BELLAS-ARTES E ARCHEOLOGIA. Apontamentos. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1892.
- O OCCIDENTE — *Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Lisboa, V, (116) 11-3-1882, p. 34.
- PERDIGÃO, José de Azeredo — *Calouste Gulbenkian Coleccionador*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.
- PEREIRA, Gabriel — *Museu Nacional de Bellas-Artes. Aspecto Geral*. Lisboa, 1903.
- PEVSNER, Nicolaus — *Museos*, in «História de las Tipologias Arquitectónicas — Capítulo 8», Barcelona, Gustavo Gilli, S.A.
- PILATO Dominique — *France: quelques cas controversés*. «Museum», Paris, 164, (4), 1989, p. 215-220.
- PINTO, Augusto Cardoso — *Notas para a História do Palácio das Janelas Verdes*. Lisboa, 1943.
- POMAR, Júlio — *Um século de Pintura Britânica*. «Vértice», Lisboa, (70), 1949.
- POULOT, Dominique — *Les Finalités des Musées du XVII^e au XIX^e Siècle*, in «Quels Musées, pour Quelles Fins, Aujourd'hui». Paris, La Documentation Française, 1983.
- *Le Musée entre l'histoire et ses légendes*. «Débat, Histoire, Politique, Société», (48), Março/Abril, 1988, p. 69-83.
- PORFIRIO, José Luís — *O Museu das Janelas Verdes*. Lisboa, O Museu das Janelas Verdes, 1987.
- PIVA, António — *Aspetti problematici della Museografia d'oggi*. «Ottagono», Milão, Junho, 1985., p. 23-29.
- RIBEIRO, José — *Museu Nacional de Soares dos Reis*. «Panorama» S.P.N., Lisboa, (5-6), 1941.
- ROMAZÓ, Maurizio — *Il Museo Come Sistema Espositivo*. «Ottagono», Milão, Junho, 1985, p. 45-48.
- SALAZAR, António de Oliveira — *Na Era do Engrandecimento*. «Diário de Notícias», Lisboa, 27, Agt. 1938.
- SANTINI, Pier Carlo — *Realtà e prospettive della Museografia italiana*. «Ottagono», Milão, Junho, 1985, p. 30-37.
- SANTOS, Luís Reis — *Exposição de Os Primitivos Portugueses*. «Panorama», S.P.N., Lisboa, (1), 1941.
- SERRÃO, Joel — *Temas de Cultura Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1983.
- *Cronologia Geral da História de Portugal*. 5.^a edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
UMA LEITURA DA SUA HISTÓRIA
1911-1962

- SHERMAN, Tom — *Demain, les Musées*. «Parachute», Canadá, (46), Março/Abril/Maio, les Editions Parachute, 1987, p. 136-137.
- SOLA, Tomislav — *Concepte et Nature de la Muséologie*. «Museum», Paris, (154) 1987, p. 45-49.
- SOUSA HOLSTEIN, Marquês de — *Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura Existente na Academia de Bellas-Artes*. Lisboa, Academia Nacional de Bellas-Artes, 1868.
- *Observação Sobre o Actual Estado das Artes em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1875.
- STERN, Ph. — *La Reorganisation du Musée Guimet et les Problèmes Muséographiques*. «Museum», Paris, 33-34, (I-II), 1936, p. 101-102.
- TEIXEIRA, Madalena Braz — *Do Objecto ao Museu*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentado à F.C.S.H. da U.N.L., Lisboa, 1983.
- VARINE-BOHAN, Huges — *Entrevista*, in «Os Museus no Mundo», Rio de Janeiro, Salvat Editora do Brasil, S.A., 1979, p. 9-21 e 70-81.
- VASCONCELOS, J. Leite de — *História do Museu Etnológico Português*. [1883-1914], Lisboa, Imprensa Nacional, 1915.
- VASCONCELOS, Joaquim de — *História da Arte em Portugal. A Arte Religiosa*. [fas. XIII-XIV-XV-XVII], Lisboa, 1916.
- VERNE, Henri — *L'Architecture et les Musées*. «L'Architecture D'Aujourd'hui», Paris, (6) Junho, 1938, p. 2.
- VITERBO, Sousa — *L'Enseignement des Beaux-Arts en Portugal*. Lisboa, 1900.
- *Os Museus Cívicos ou Municipais*, «Cem Artigos de Jornal», Lisboa. Diário de Notícias, 1912.
- *O Museu de Bellas-Artes*. «Cem Artigos de Jornal», Lisboa, Diário de Notícias, 1912.

