

ADRIANO DE SOUSA LOPES,
DIRECTOR DO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA:
ENTRE A CONTINUIDADE E A MUDANÇA

Maria Felisa Henriques Pereira Perez

Dissertação de Mestrado em Museologia

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

Felisa Perez
Adriano de Sousa Lopes, director do Museu
Nacional de Arte Contemporânea: entre a
continuidade e a mudança.
2012

Março, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e da Professora Doutora Helena Barranha

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, uma palavra de profundo agradecimento às orientadoras desta dissertação, a Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e a Professora Doutora Helena Barranha, pela motivação para a concretização deste trabalho e pelas suas observações críticas, que o tornaram num grande desafio e numa aprendizagem contínua.

A toda a equipa do MNAC – Museu do Chiado: à Dr.^a. Maria de Aires Silveira, conservadora do museu, à Dr.^a. Emília Tavares e à Dr.^a. Adelaide Ginga pela amizade com que me receberam e por todos os contributos na recolha de informação ao longo da investigação.

Ao Professor Doutor Fernando Rosas, pela entrevista concedida no âmbito deste estudo, indispensável para aprofundar o conhecimento do panorama político do país.

Ao Dr. Carlos Silveira, pelo interesse revelado pela obra de Sousa Lopes e pelo seu incansável apoio e sugestões críticas.

À Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto dos Museus e da Conservação e ao Dr. Fernando Costa, responsável pelo arquivo fotográfico da Torre do Tombo, pela cedência de parte das imagens que se apresentam.

À Dr.^a. Ana Barata, responsável pelo Serviço de Referência da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e a toda a equipa do arquivo e do serviço multimédia, pela atenção que me dedicaram.

À D.^a. Lurdes Morgado, secretária do Departamento de História desta Faculdade, incansável no apoio aos alunos.

Às colegas do Mestrado, em especial à Dr.^a. Isabel Falcão, à Dr.^a. Rita Duro e à Dr.^a. Joana d’Oliva Monteiro, sempre disponíveis para tirar as dúvidas que foram surgindo.

À Dr.^a. Maria Teresa Gonçalves e ao Dr. José Pérez pelas revisões de texto.

A todos, muito obrigado.

ADRIANO DE SOUSA LOPES, DIRECTOR DO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA: ENTRE A CONTINUIDADE E A MUDANÇA

Maria Felisa Henriques Pereira Perez

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Sousa Lopes; Museu Nacional de Arte Contemporânea; Estado Novo; Modernismo

Esta dissertação pretende analisar o percurso do pintor Adriano de Sousa Lopes como director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), de 1929 a 1944. Quando assumiu a direcção do Museu, Sousa Lopes já manifestara o seu talento artístico numa vasta produção pictural. É incontornável, por isso, estabelecer a relação entre o director de um museu de arte contemporânea e o artista que paralelamente criou a sua obra, na época em que se afirmavam as correntes modernistas em Portugal. Tendo por base o conhecimento da sua vida e obra e das concepções estéticas que valorizou, procura-se analisar as principais linhas da sua direcção, sobretudo face à pintura portuguesa do seu tempo.

Pretende-se, assim, conhecer a evolução do MNAC durante este período e referir os projectos que existiram para a sua valorização. Com estes objectivos, recorreremos ao arquivo do MNAC, cuja documentação foi analisada sistematicamente e em conjugação com os arquivos de outras instituições culturais. Três documentos foram essenciais para observar a uma nova luz a direcção de Sousa Lopes: um manuscrito inédito de 1929, onde expôs a sua visão sobre a arte contemporânea; o programa (1935) com as linhas que deveriam orientar a organização e disposição de um novo museu e o anteprojecto (1943) de um edifício para albergar o MNAC, nunca construído. Estas fontes foram ainda complementadas com documentação fotográfica, que permitiu reconstituir a sala do museu dedicada à pintura e escultura “modernista”, inaugurada durante a direcção de Sousa Lopes.

**ADRIANO DE SOUSA LOPES, DIRECTOR DO MUSEU NACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÂNEA: ENTRE A CONTINUIDADE E A MUDANÇA**

Maria Felisa Henriques Pereira Perez

ABSTRACT

KEYWORDS: Sousa Lopes; National Museum of Contemporary Art (MNAC); “Estado Novo” (Portuguese dictatorship from 1926 to 1974); Modernism

The objective of this thesis is to analyze how the Painter Adriano de Sousa Lopes fulfilled his mission as director of the National Museum of Contemporary Art (MNAC), from 1929 to 1944. By the time he took office as director of the Museum, Sousa Lopes had already shown his artistic skills in a large series of paintings. Establishing the relationship between the director of a contemporary arts museum and an artist who developed his creative work at the same time the modern artistic movements were arising in Portugal, is unavoidable. This thesis attempts to examine the main aspects of Sousa Lope’s activity as director of the Museum primarily in relation to the Portuguese painting of the period and based on the knowledge of his life and work as well as the aesthetic concepts he admired.

The aim of the thesis is to understand the evolution of the National Museum of Contemporary Art during this period and to scrutinize the projects implemented for its improvement. To achieve this we based our research on the archive of the MNAC the records of which were systematically analyzed in conjunction with files belonging to other cultural institutions. To throw new light on the period during which Sousa Lopes was director of the museum, three documents were critical: an unpublished manuscript of 1929 setting out his vision of contemporary art; a program study dated 1935 which established the guidelines for the organization and exhibit of a new museum; and a project designed in 1943 for a new building to house the Museum which was never built. These sources were complemented with photographic documentation which allowed us to form a clear picture of how the museum room dedicated to modern painting and sculpture looked when it was opened to the public with Sousa Lopes as director of the museum.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: O Museu Nacional de Arte Contemporânea de 1911 a 1929	5
1.1. A criação do MNAC	5
1.2. Primeira abertura	8
1.3. A direcção de Columbano (1914-1929)	9
1.4. O percurso de afirmação dos modernistas e críticas ao MNAC.....	12
Capítulo II: Sousa Lopes e o Museu Nacional de Arte Contemporânea: antecedentes do Pintor e nomeação como Director	16
1.1. Formação e percurso artístico	16
1.2. A Arte Contemporânea vista por Sousa Lopes.	31
1.3. Nomeação como director do MNAC.....	34
Capítulo III: Sousa Lopes director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (1929-1944).....	39
1. Intervenções no edifício	39
1.2. Projectos para um novo edifício.....	44
1.2.1. Programa para o novo edifício do MNAC (1935)	45
1.2.2. Anteprojecto para o MNAC em Belém (1943)	49
2. Incorporações.....	54
2.1. Aquisições.....	55
2.2. Aquisições por via do Legado Valmor.....	73
2.3. Doações.....	73
2.4. Depósitos.....	76
3. Exposições.....	77

3.1. Exposição Columbano.....	77
3.2. Exposição de Arte Portuguesa no <i>Museu Jeu de Paume</i>	79
3.3. Exposição do legado Teixeira Gomes.....	81
3.4. Exposição de Arte Moderna.....	82
3.5. No contexto do Duplo Centenário da Nacionalidade.....	85
3.6. Projectos de exposições.....	86
4. Recursos humanos e financeiros.....	90
5. Públicos.....	94
6. Conservação e restauro.....	96
Capítulo IV: O Legado de Sousa Lopes	99
Conclusão	104
Bibliografia	110
Anexos	
Anexo I: Imagens dos álbuns de estudo de Sousa Lopes.....	I
Anexo II: Conferência de Sousa Lopes sobre Arte Contemporânea.....	II
Anexo III: Crítica de António Ferro à Exposição de Sousa Lopes de 1927.....	III
Anexo IV: Ofício de Raul Lino sobre o projecto de ampliação do MNAC	IV
Anexo V: Projecto de adaptação de um <i>atelier</i> a sala de exposições do MNAC	V
Anexo VI: Projecto de construção de um anexo ao MNAC.....	VI
Anexo VII: Programa para o novo edifício do MNAC.....	VII
Anexo VIII: Anteprojecto de Luís Cristino da Silva para a construção do MNAC em Belém.....	VIII
Anexo IX: Relatório de Diogo de Macedo sobre o Museu de Escultura Comparada...IX	
Anexo X: Quadro dos artistas premiados pelo SPN/ SNI entre 1935 e 1949.....	X
Anexo XI: O pintor Ignacio Zuloaga no <i>atelier</i> de Sousa Lopes.....	XI
Anexo XII: Notícia da inauguração da Sala de Arte Moderna no MNAC.....	XII

Anexo XIII: Quadro de recursos humanos do MNAC.....	XIII
Anexo XIV: Crítica à Exposição de Sousa Lopes de 1980.....	XIV

LISTA DE ABREVIATURAS

ANBA - Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ASL - Adriano Sousa Lopes

CAA - Conselho de Arte e de Arqueologia

CBP - Columbano Bordalo Pinheiro

CEP - Corpo Expedicionário Português

CML - Câmara Municipal de Lisboa

CSBA - Conselho Superior de Belas Artes

CSIP - Conselho Superior de Instrução Pública

DGEMN - Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

DGESBA – Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes

ESBAL - Escola Superior de Belas Artes de Lisboa

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian

FRE - Francisco Romano Esteves

JNE - Junta Nacional de Educação

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga

MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNC - Museu Nacional dos Coches

SNBA - Sociedade Nacional de Belas Artes

SPN/SNI - Secretariado da Propaganda Nacional / Secretariado Nacional de Informação,
Cultura Popular e Turismo

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objectivo central estudar o percurso do pintor Adriano de Sousa Lopes (1879-1944) enquanto director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (actualmente designado MNAC – Museu do Chiado), função que ocupou entre 1929 e 1944. Partindo da análise sistemática e continuada da documentação existente nos arquivos do Museu e do conhecimento da vida e obra do pintor, procurou-se analisar criticamente as grandes linhas da sua direcção, no contexto político e cultural do país.

Tendo estes eixos fundamentais como ponto de partida, esta dissertação visa, essencialmente, analisar a actividade do MNAC durante os quinze anos em que Adriano de Sousa Lopes foi o seu director, contribuindo para aprofundar a história, já centenária, do primeiro Museu de Arte Contemporânea do país.

Sousa Lopes apresenta-se como um director com uma concepção moderna das funções museológicas, revelada no Programa de Anteprojecto que elaborou para a construção de um novo Museu de Arte Contemporânea, em 1935. Da mesma forma, manifesta-se como um director que era, acima de tudo, um pintor e que procurou organizar o Museu de acordo com os princípios estéticos que valorizava.

O conhecimento dos valores estéticos que Sousa Lopes defendia e das suas concepções museológicas foram revelados em dois textos inéditos, encontrados ao longo deste processo de investigação. Mereceram, por isso, referência mais alargada no trabalho e são, em anexo, publicados pela primeira vez.

Sousa Lopes cultivou a amizade com personalidades destacadas do meio social, político, artístico e intelectual português, o que lhe valeu reconhecimento pela sua obra e o apreço pessoal de muitos artistas seus contemporâneos, independentemente das correntes em que se situavam. Era um apaixonado da luz e da cor e, portanto, dos ambientes de ar livre, fossem eles os cinzentos e verdes carregados da Flandres, fossem as cores intensas do norte de África ou das praias e das fainas marítimas portuguesas. A política de aquisições que seguiu como director revela este interesse predominante pela paisagem e pela pintura figurativa, mesmo quando incorporou obras de artistas modernos, afastando-se, assim, das propostas vanguardistas ou de rupturas acentuadas com o passado.

Viveu longos períodos fora de Portugal e a sua obra foi, sobretudo, marcada pela influência, em Paris, dos impressionistas e dos pós-impressionistas. No plano das suas relações pessoais e familiares, procurou o convívio com artistas estrangeiros e, através deles, conheceu o que de mais marcante se fazia fora do país. Apesar desses contactos externos, preferiu uma forma de expressão artística mais ligada às tradições, nomeadamente portuguesas, mas com um marcado cunho individual. Explorou técnicas diferentes, como a gravura em água-forte, em que se destacou especialmente, e o fresco, em que teve menor sucesso.

O seu desempenho como director é indissociável do seu trabalho artístico. A investigação revelou um constante entusiasmo pela melhoria do Museu nos primeiros dez anos da sua direcção. Durante este período, Sousa Lopes acreditou que eram concretizáveis os diversos projectos para dotar o MNAC de instalações adequadas a um museu moderno e, nesse sentido, dedicou-se ao estudo de soluções museológicas adoptadas noutros países da Europa e dos Estados Unidos. Mas, nos anos que se seguiram, sobretudo após a morte de José de Figueiredo, é patente o seu desalento pelo abandono destes projectos. E não será também alheia a este distanciamento em relação ao Museu a circunstância de esses anos terem coincidido com a aceitação da encomenda dos frescos para o edifício da Assembleia Nacional (actual Assembleia da República), tarefa exigente à qual dedicou os últimos anos da sua vida.

Partindo destas premissas, procurou-se, ao longo do estudo, confrontar o diálogo entre o Sousa Lopes “pintor” e o Sousa Lopes “director de museu”, promovendo a reflexão entre o espírito “*ambicioso e inquieto*” e o “*moderno respeitador do passado*”¹.

Para um melhor enquadramento do objectivo central da dissertação, optou-se pela divisão do trabalho em quatro capítulos. No capítulo I – *O Museu Nacional de Arte Contemporânea de 1911 a 1929* – são caracterizadas as condições de funcionamento do Museu e a crítica em relação à sua actividade, até à nomeação de Sousa Lopes como director. No capítulo II – *Sousa Lopes e o Museu Nacional de Arte Contemporânea: antecedentes do pintor e nomeação como director* – através de uma nota biográfica, são descritos o percurso de Sousa Lopes como artista e as concepções estéticas que valorizou.

¹ MACEDO, Diogo de – *Sousa Lopes: Luz e Côr*. Colecção Museum. 2ª. Série, nº. 2. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1953, p. 9.

Estes capítulos contribuíram para situar o objectivo principal da dissertação: *Sousa Lopes como director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (1929-1944)* – capítulo III – que foi subdividido nos principais campos da actividade do museu durante a sua direcção: *Intervenções no edifício; Incorporações; Exposições; Recursos Humanos e Financeiros; Públicos e Conservação e Restauro*. Após a análise do percurso de Sousa Lopes como director, é feita referência à doação da sua obra ao Estado, às exposições póstumas e à recepção crítica do pintor – *O Legado de Sousa Lopes* – capítulo IV. Por último, na *Conclusão*, foi elaborada uma síntese das reflexões que acompanharam o trabalho e o processo de investigação.

A metodologia seguida partiu da análise e registo de 3045 ofícios do arquivo do MNAC – Museu do Chiado referentes ao período da direcção de Sousa Lopes, divididos por categorias (Edifício; Incorporações; Exposições; Recursos Humanos e Financeiros; Públicos; Conservação e Restauro; Comunicação e Divulgação; Relações Externas e Outros), ordenados por data, indicando-se o respectivo remetente e destinatário, o assunto, e, quando pertinente, a transcrição do conteúdo do documento. No caso de documentos mais extensos e significativos para a actividade do Museu, foi feita a sua reprodução fotográfica. Acreditamos que esta parte do trabalho servirá no futuro para se constituir uma base de dados. Estes registos estão inseridos num suporte informático que acompanha a dissertação. No mesmo suporte, juntamos a lista das incorporações do MNAC (entre 1929 e Abril de 1944), organizada cronologicamente – pelo ano de incorporação – e com indicação do autor, título e tipologia da peça, bem como o respectivo modo de incorporação.

Foram igualmente consultados os arquivos do Ministério da Educação (fundos da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes e da Junta Nacional de Educação), o arquivo da antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo (fundos do Secretariado da Propaganda Nacional e Oliveira Salazar) e o arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian, para além de alguns documentos avulsos ainda na posse de familiares do pintor. Foi também elaborada uma entrevista ao historiador Fernando Rosas, que contribuiu para entender melhor os diferentes momentos políticos por que passou a intervenção do Estado Novo nas questões ligadas às Belas Artes, durante o nosso período de estudo.

A bibliografia de base para a dissertação centrou-se nos estudos monográficos dos catálogos das exposições individuais apresentadas em vida do pintor (1917, 1927 e 1934) e nos catálogos das exposições organizadas imediatamente após a sua morte (1945 e 1946). Foram consultados igualmente o capítulo dedicado ao pintor no catálogo do Museu do Chiado, de 1994, da autoria de Raquel Henriques da Silva, os textos incluídos nos recentes catálogos do MNAC – Museu do Chiado (2010 e 2011), o estudo de Diogo de Macedo, *Sousa Lopes Luz e Côr*, o catálogo da exposição consagrada ao artista em 1962, promovida pela *Liga dos Combatentes*, com texto de Manuel Farinha dos Santos², as notas de Margarida Marques Matias, no catálogo da exposição apresentada em 1980 na Fundação Calouste Gulbenkian, e os recentes artigos e estudos do historiador Carlos Silveira. A consulta destes textos foi complementada com pesquisa nas “Notas de Arte” de Diogo de Macedo, publicadas na revista *Ocidente*, em diversos artigos de imprensa, nomeadamente os publicados em *O Século* e no *Diário de Notícias*, além de uma recente monografia sobre o desenho de Sousa Lopes, trabalho de mestrado do escultor e medalhista Vítor Santos.

Quanto à biografia, o texto de referência, para além de um ou outro complemento, continua ainda a ser o trabalho de Manuel Farinha dos Santos, que introduziu o catálogo da exposição da *Liga dos Combatentes*, de 1962.

No que respeita às notas biográficas, o critério que seguimos foi o de apenas realizar notas para personalidades com implicação directa na actividade do Museu, ou na vida e obra de Sousa Lopes.

Por último, em *Anexo*, constam os documentos relevantes para este trabalho de investigação, incluindo os inéditos, bem como outros suportes que serviram de base a este estudo.

² Manuel Farinha dos Santos (1923 - 2001) formou-se em Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e desenvolveu estudos em Arqueologia, disciplina que veio a leccionar a partir de 1959. Na década de 70 foi Conservador-Adjunto dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, tendo concluído o curso do MNAA para esse efeito.

CAPÍTULO I

O MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE 1911 A 1929

1.1. A criação do MNAC

O Museu Nacional de Arte Contemporânea foi criado em 26 de Maio de 1911, pelo decreto nº. 1 do Governo da Primeira República, que estipulava a divisão do antigo Museu Nacional de Belas-Artes, instalado desde 1884 no Palácio Alvor-Pombal (Janelas Verdes), em duas instituições distintas: o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea. A primeira instituição conservou todas as obras de arte produzidas até 1850 e ao Museu Nacional de Arte Contemporânea foram atribuídas as obras de arte posteriores àquela data. Esta divisão correspondia aos conceitos da época que levaram museus, como o Louvre ou o Prado, a transferirem os seus núcleos de arte da segunda metade do século XIX e início do século XX, para museus autónomos: o Museu do Luxemburgo³ e o Museu Espanhol de Arte Contemporânea⁴.

Embora a instituição de um museu de arte contemporânea em Portugal tivesse um carácter inovador a nível internacional, a verdade é que, tanto o MNAC, como o Museu do Luxemburgo, se demarcaram “*dos novos paradigmas museográficos que começavam a surgir na Europa, em particular nos países germânicos*” onde, como assinala Helena Barranha, houve uma “*procura de espaços expositivos conceptual e visualmente mais próximos das propostas de arte moderna*”⁵. A instalação destes museus consagrados à arte contemporânea em antigos edifícios e a preferência pela representação neles dos primeiros ciclos das rupturas plásticas oitocentistas (Romantismo, Naturalismo e Realismo) iriam justificar, já nos anos 20, críticas a estas instituições pelo seu conservadorismo.

³ O Museu do Luxemburgo foi o primeiro museu francês a abrir ao público em 1750. Nessa altura, expunha as colecções procedentes do Gabinete Real que, em 1818, foram transferidas para o Museu do Louvre. O Museu do Luxemburgo passou então a mostrar obras dos “artistas vivos”. Em 1937, com a criação do Museu de Arte Moderna de Paris, instalado no Palácio de Tóquio, o Luxemburgo foi encerrado, voltando a abrir em 1979. O legado dos pintores impressionistas encontra-se hoje no Museu d’Orsay. Cf. <http://www.museeduluxembourg.fr/en/le-musee/histoire>.

⁴ Ver BARRANHA, Helena – Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea. In LAPA, Pedro; TAVARES, Emília (org.) – *Arte portuguesa do Século XX: 1910-1960*. Lisboa: MNAC/ Leya, 2011, vol. II, p. XV.

⁵ BARRANHA, Helena – O pintor no seu reduto. In *Columbano*. Lisboa: MNAC/ Leya, 2010, p. 126.

O mesmo decreto de Maio de 1911 criou os Conselhos de Arte e Arqueologia de Lisboa, Porto e Coimbra⁶, ficando o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea sob a tutela do Conselho de Arte e Arqueologia da circunscrição de Lisboa⁷, que abrangia também o Museu Nacional dos Coches e o Museu Etnológico Português. Este Conselho assumiu as funções da anterior Academia Real de Belas Artes⁸, extinta pelo governo provisório da Primeira República, ocupando-se da conservação, administração e valorização dos monumentos e museus portugueses.

No que respeita aos espaços, o Museu Nacional de Arte Antiga continuou alojado no Palácio das Janelas Verdes, enquanto o Museu Nacional de Arte Contemporânea foi “*provisoriamente*” instalado nas salas térreas do convento de São Francisco da Cidade.

Este ex-convento albergara inicialmente as obras de arte dos conventos extintos em 1834, a que se tinham acrescentado os objectos provenientes do espólio da rainha D. Carlota Joaquina (1859), valiosos donativos do rei D. Fernando e doações de aristocratas. Este espólio só foi transferido para o Palácio das Janelas Verdes em 1884, após a célebre Exposição de Arte Ornamental aí realizada e que permitiu um primeiro inventário global do património artístico do país. Foi também no ex-convento de São Francisco que, durante a segunda metade do século XIX, tiveram lugar as exposições de pintura romântica e naturalista inicialmente organizadas pela Galeria Nacional de Pintura e, mais tarde, pelo Grémio Artístico⁹.

A instalação do MNAC no antigo convento foi de imediato criticada, quer pelas limitações espaciais (no mesmo edifício estavam instaladas a Biblioteca Nacional, o Governo Civil, a Academia e a Escola de Belas-Artes), quer pelas condições em que o edifício se encontrava, pois tinha sido alvo de sucessivas ocupações descaracterizadoras¹⁰. Parece que terá até havido, desde o início, a ideia de lhe dar instalação mais condigna no Palácio Almada ou da Restauração, junto ao Rossio,

⁶ MOREIRA, Isabel Martins – *Museus e Monumentos em Portugal 1772-1974*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989, p. 62.

⁷ Extinto pelo dec. 20 985 de 5 de Março de 1932, que instituiu o Conselho Superior de Belas-Artes. Cf. RAMOS DO Ó, Jorge – Sinopse da legislação com incidência cultural no Estado Novo (1926-1956). In *História de Portugal: os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a política do espírito 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p.250.

⁸ A ANBA foi criada em 1836. Em 1862 foi distinguida com o título de “real” pelo rei D. Luís. Inicialmente desempenhava funções honoríficas, culturais e pedagógicas. No entanto, a partir de 1881, a sua actividade foi separada da ESBAL, ficando apenas com atribuições culturais. Em 1911 foi extinta e em 1932 restaurada pelo então Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos.

⁹ BARRANHA, Helena – *Op. cit.*, 2011, p. XV.

¹⁰ SILVA, Raquel Henriques da (coord.) – *Obraçom, Museu do Chiado: Histórias vistas e contadas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1996.

projecto que nunca chegou a concretizar-se¹¹. Estas críticas, retomadas ao longo do tempo e o reconhecimento de que a instalação do Museu era provisória iriam motivar – como veremos no capítulo III – a apresentação de projectos de construção de novas instalações para o MNAC durante a direcção de Sousa Lopes.

Da mesma forma, os escassos recursos humanos atribuídos ao Museu Nacional de Arte Contemporânea revelavam que este era secundarizado em relação ao Museu Nacional de Arte Antiga. Assim, enquanto o quadro de pessoal do MNAA foi inicialmente constituído por um director, três conservadores, um secretário, um chefe do pessoal menor, um porteiro, cinco guardas efectivos, nove guardas auxiliares e um jardineiro, ao MNAC foi atribuído um quadro de pessoal muito mais reduzido. Contava apenas com um director (que, segundo o decreto n.º 1 de 26 de Maio de 1911, deveria desempenhar também as funções de conservador), dois guardas efectivos e dois guardas auxiliares. As funções de escriturário seriam desempenhadas por um funcionário do Conselho de Arte e Arqueologia da Circunscrição de Lisboa.

Esta situação, que analisamos em maior detalhe no capítulo III, não sofreu grandes alterações, embora, a partir de 22 de Julho de 1919, o Museu tivesse passado a contar com um Conservador¹². No entanto, esta foi apenas uma das limitações que o MNAC sofreu nos seus vários ciclos de vida. São recorrentes os ofícios de Sousa Lopes a declarar a falta de pessoal do Museu e o perigo que tal limitação representava para a salvaguarda das obras de arte expostas. Na sequência de um acidente com uma obra, Sousa Lopes insistiu nesta questão, reclamando a extrema necessidade de aumentar o número de vigilantes e que o Museu necessitava de um segurança durante o período em que se encontrava encerrado ao público. O mesmo aconteceu relativamente aos meios de segurança do edifício, tendo o Director e o então Conservador chamado repetidamente a atenção para o perigo iminente de incêndio, devido às condições em que os espaços se encontravam¹³.

¹¹ BRAGANÇA, José – *Portugal: A Arte, os Monumentos, a Paisagem, os Costumes, as Curiosidades*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, s.d. [1936], p. 5.

¹² Nomeado por Decreto de 17.05.1919, *Diário do Governo* n.º. 168 – II série.

¹³ Resposta da DGESBA ao conservador do MNAC, 30.07.1938, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1938)*, Of. n.º. 946.

1.2. Primeira abertura

Segundo Diogo de Macedo¹⁴, o Museu Nacional de Arte Contemporânea teve uma primeira abertura em Outubro de 1913, embora a inauguração oficial seja apenas em 1914. O acervo inicial do MNAC era constituído por cento e oitenta e cinco quadros, esculturas e desenhos da época romântica, provenientes de ofertas de académicos nacionais e estrangeiros, feitas desde 1840. A este acervo juntavam-se pinturas aprovadas em concursos para os lugares de professores da Escola de Belas Artes e obras dos pensionistas no estrangeiro do Legado Valmor (a partir de 1898)¹⁵.

O Legado Valmor foi instituído por testamento do 2º visconde de Valmor, Fausto de Queiroz Guedes (1837-1898), que deixou “(...) *setenta contos ao Museu Nacional, actualmente no Palácio das Janellas Verdes, afim de constituírem um Fundo permanente, com cujos rendimentos se possam adquirir obras d’arte nacionaes ou estrangeiras, de incontestável valor artístico*”. Este fundo, com a criação do MNAA e do MNAC, em 1911, passou a ser partilhado entre as duas instituições, conforme determinavam o Regulamento do Legado e o decreto de 26 de Maio de 1911 (Cap. IV: “Dos museus”): “*o rendimento do Legado Valmor para aquisições de obras de arte é exclusivamente destinado aos Museus de Arte Antiga e de Arte Contemporânea*”¹⁶.

Refira-se a título de exemplo que, entre 1918-19, o Legado Valmor dispunha de 3719\$10 para aquisições de obras de arte. No período da direcção de Sousa Lopes, continuaram a ser adquiridos trabalhos por via deste Legado, como a “Azenha de Bicho” de Júlio Ramos, comprada em 1938¹⁷.

O novo Museu parecia, assim, historiar as passadas actividades da Academia, tendo aberto as suas salas com obras do Romantismo, seguindo-se-lhes, em termos cronológicos, as do Naturalismo. Destacavam-se obras de Tomás da Anunciação, Cristino da Silva, Alfredo de Andrade e Silva Porto¹⁸.

¹⁴ Diogo de Macedo (1889-1959), escultor, historiador e crítico de arte que viveu em Paris por um período alargado, aí recebendo influências de Rodin e de Bourdelle. Em 1925, realizou vários bustos e cabeças de Guitte Sousa Lopes, mulher de Adriano de Sousa Lopes. Ao abandonar a escultura (c. 1940), dedicou-se à crítica e à História de Arte. Em Julho de 1944 sucedeu a Sousa Lopes na direcção do MNAC, tendo revelado grande empenho na reorganização do museu segundo princípios museológicos modernos.

¹⁵ MACEDO, Diogo de – Notas de Arte. *Ocidente*. Lisboa. Vol. L, nº 125, Março (1956), p. 92.

¹⁶ Testamento do visconde Valmor, cit. em BARRADA, Eduardo Martins – *Prémio Valmor 1902-1952*. Lisboa: Serafim Silva Artes Gráficas, 1988, pp. 29-30.

¹⁷ Ofício de ASL ao Presidente da ANBA, 10.11.1938, *Livro de Ofícios enviados nº 5 MNAC (1938)*, Of. nº. 258.

¹⁸ BARRANHA, Helena – *Op. cit.*, 2011, p. XXVIII.

O primeiro director do Museu Nacional de Arte Contemporânea foi o pintor Carlos Reis¹⁹, que antes dirigira o Museu de Belas-Artes (1905-1911). A preparação da abertura do Museu durou cerca de três anos e o Museu abriu oficialmente a 28 de Junho de 1914, “*com entrada gratuita e um horário limitado de visita, às quintas-feiras e domingos, das 11h00 às 16h00*”²⁰, sendo o espaço expositivo composto por quatro salas, o que era revelador da sua modéstia.

Coincidindo com esta abertura “oficial”, Carlos Reis foi afastado da direcção do Museu e substituído por Columbano Bordalo Pinheiro²¹ (posição que seria confirmada por decreto ministerial de 17 de Dezembro de 1914), facto que a imprensa atribuiu a motivos políticos devido às inclinações monárquicas de Carlos Reis, mas a que não terá sido alheia a dificuldade de relacionamento com José de Figueiredo, que lhe sucedeu no Museu das Janelas Verdes e com quem teve de tratar a transferência das colecções para São Francisco²².

1.3. A direcção de Columbano (1914-1929)

Columbano Bordalo Pinheiro era professor de pintura na Escola de Belas Artes e possuía o seu *atelier* neste edifício, ou seja, passou a acumular as funções docentes com a sua actividade de artista e de director. Além de ser já um pintor consagrado, era um republicano convicto que gozava de reconhecimento político relevante, pois tinha amigos entre as figuras proeminentes do novo regime, havia desenhado a nova bandeira nacional e integrara a Comissão de Inventariação dos Bens dos Palácios Reais²³.

Quando assumiu a direcção do Museu, Columbano conseguiu financiamento para realizar intervenções no edifício, projectadas pelo arquitecto José Luís Monteiro²⁴, com “*ampliação da galeria, portadas, lambrins e bancos e a disposição para novos*

¹⁹ Carlos Reis (1863-1940), discípulo de Silva Porto, tendo-se notabilizado como paisagista. Interpretou sobretudo temas portugueses, representados em ambientes amplos e arejados. Integrou o “Grupo Silva Porto” e foi professor de Pintura de Paisagem na ESBAL.

²⁰ BARRANHA, Helena – *Op. cit.*, 2011, p. XIX.

²¹ Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), pintor que se destacou pela singularidade da sua obra no panorama artístico nacional. Conheceu a obra de Rembrandt e dos tenebristas espanhóis, como Ribera ou Murillo e integrou o “Grupo do Leão”. Sobre o pintor veja-se o catálogo *Columbano*. Lisboa: MNAC/ Leya, 2010.

²² SILVA, Raquel Henriques da – *Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994, p. 14.

²³ FRANÇA, José-Augusto – Columbano e a sua República. In *Columbano*. Lisboa: MNAC/ Leya, 2010, p. 100 e BARRANHA, Helena, *Op. cit.*, 2011, p. XIX.

²⁴ José Luís Monteiro (1848-1942) formou-se em Arquitectura na Academia de Belas-Artes de Lisboa, vindo a completar os seus estudos em Paris e em Roma. Foi presidente do CAA e da Sociedade dos Arquitectos Portugueses. Entre 1912 e 1929, dirigiu a Escola de Belas-Artes de Lisboa.

quadros, havendo para isso, fechado a galeria”²⁵. Estas intervenções procuravam adequar o espaço à dignidade que entendia que deveria ser conferida ao Museu.

O Museu reabriu ao público em 4 de Abril de 1916, tendo Columbano recebido “*importantes louvores, por ter organizado com superior critério e notável competência o Museu Nacional de Arte Contemporânea*”²⁶. De seguida, Columbano preparou o projecto de Regulamento do Museu (publicado no *Diário do Governo* de 14 de Março de 1917) que estabelecia a sua organização, as funções do director e de todos os funcionários.

A maioria das incorporações, no período da direcção de Columbano Bordalo Pinheiro, é constituída por obras de pintura do Romantismo e do Naturalismo, o que “*correspondia ao gosto dominante da sociedade portuguesa no início do séc. XX*”, denotando, assim, “*uma visão restritiva da vocação do museu*”²⁷. Entre essas aquisições, destacam-se obras de Silva Porto, Miguel Ângelo Lupi, Sousa Pinto, Henrique Pousão, José Malhoa, Tomás da Anunciação, Veloso Salgado, Cristino da Silva, Marques de Oliveira, Alfredo Keil, Francisco Metrass, António Ramalho, Artur Loureiro e alguns estrangeiros²⁸.

Entre 1920 e 1923, ainda durante a direcção de Columbano, decorreu uma nova fase de obras nos espaços do Museu, de novo sob a responsabilidade do arquitecto José Luís Monteiro, que incluíram “*a construção de uma nova porta para o museu, em estilo greco-romano puro e a Sala de Escultura, situada num dos antigos pátios conventuais (instalada num pavilhão anexo, no local onde hoje se encontra a Sala Módulo, desenhada pelo arquitecto Jean-Michel Wilmotte)*”²⁹. As quatro pequenas salas iniciais foram, assim, alargadas para cinco e mais três pequenas salas, que eram antigas arrecadações. Em Setembro de 1923, foi inaugurada a nova Sala de Escultura, Aquarela, Pastel e Desenho³⁰.

²⁵ BARRANHA, *Op. cit.*, 2010, p. 112.

²⁶ *Idem*, p. 126.

²⁷ *Idem*, p. 122.

²⁸ Cf. ELIAS, Margarida – *A recepção crítica de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1987)*. Lisboa: FCSH, UNL, 2002 [versão revista em 2005]. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea dos séculos XVIII-XX, pp. 177-184.

²⁹ Esta porta corresponde actualmente à entrada da ANBA, tendo sido reposicionada para o efeito em 1970. In BARRANHA, Helena – *Op. cit.*, 2011, p. XX. Jean-Michel Wilmotte (1948-), arquitecto, urbanista e *designer* francês, com ampla experiência em arquitectura de museus. Foi o responsável pela intervenção no MNAC, em 1994, e realizou projectos museográficos para o Museu UCCA de Pequim e para o Museu d’Orsay.

³⁰ MONTEIRO, Joana Sousa – *Obraçom*, 1996, p. 33.

Deve-se ainda a Columbano o primeiro inventário e a reprodução fotográfica de algumas das principais obras da colecção do MNAC, com o objectivo de publicar um catálogo “*a fim de ser facultado ao público e distribuído pelos museus estrangeiros, tornando assim conhecida e divulgada a sua valiosa colecção, importante, sobretudo, em arte portuguesa*”³¹, projecto que não foi concluído no tempo de Columbano e que não teve continuidade na direcção de Sousa Lopes³². Encomendou a reprodução, a cores, de algumas das obras mais importantes do Museu, “*acontecimento que foi noticiado na imprensa da época e que deu lugar a uma exposição das reproduções assim obtidas no estúdio de Fotografia Bobone em Lisboa, responsável pela execução das reproduções*”³³. Era o Salão Bobone que, curiosamente, esteve associado aos “modernistas”.

Desde 1916, são registadas algumas incorporações de artistas ligados ao modernismo, embora em pequeno número: Milly Possoz e Dórdio Gomes. Ainda em 1914, é mencionada a aquisição de um óleo de Eduardo Viana (“Interior”), embora “*muito fiel a valores plásticos oitocentistas*”³⁴. Columbano revelou maior abertura em relação aos escultores modernistas, tendo adquirido para o MNAC trabalhos de Ernesto Canto da Maya, Francisco Franco, Leopoldo de Almeida e Diogo de Macedo.

Em 1926, o Museu passou a dispor de alguma autonomia que lhe permitia aquisições de obras por conta do Estado, para além daquelas que o Legado Valmor lhe acrescentava e de outros legados e doações³⁵. Apesar dessa autonomia, não é sensível, nesta altura, qualquer alteração na política de aquisições, pois Columbano refugiava-se na “*contida tranquilidade dos seus espaços e das suas referências estéticas, recusando a radicalidade das vanguardas, apegado ao naturalismo e ao academismo*”³⁶.

Ao atingir os 70 anos, Columbano reformou-se por limite de idade (1927), tendo indicado ao Conselho de Arte e Arqueologia, para lhe suceder na direcção do MNAC, Adriano de Sousa Lopes. Antecipando mais polémicas, e com azedume, Columbano terá desabafado: “*Antes um Amigo e Artista de valor do que qualquer valdevinos! São*

³¹ Carta de Columbano Bordalo Pinheiro a João Batista da Costa, *Espólio Columbano Bordalo Pinheiro*, arquivo MNAC – MC, s.d. [prov. 1915]. Cf. ELIAS, Margarida – *Op. cit.*, 2002, p. 252.

³² O I Catálogo-Guia do MNAC foi publicado em Abril de 1945 por Diogo de Macedo, director do MNAC de Julho de 1944 a Fevereiro de 1959. No tempo de Sousa Lopes, as reproduções fotográficas de obras de arte eram vendidas avulsamente.

³³ TAVARES, Emília – O Retrato entre a fotografia e a pintura. In *Columbano*. Lisboa: MNAC/ Leya, 2010, p. 79.

³⁴ SILVA, Raquel Henriques da – *Op. cit.*, 1944, p. 15.

³⁵ MACEDO, Diogo de – Notas de Arte. *Ocidente*. Lisboa. Vol. L, nº 215, Março (1956), p. 90.

³⁶ BARRANHA, Helena – *Op. cit.*, 2010, p. 122.

sete cães a um osso, a um pobre osso que me tiraram! Podem escorraçar-me de todo, se nomeiam um inimigo... A um morto-vivo ninguém tem respeito”³⁷.

A amargura e o excesso destas afirmações não serão, decerto, alheias às controvérsias com os “modernistas”, motivadas pela sua acção como director do MNAC. Ninguém o “tirara do cargo”. Pelo contrário, Columbano foi mantido como director honorário e com direito a conservar o *atelier* no espaço do Museu, tendo-lhe sido prestada uma homenagem pela Comissão Executiva do Conselho de Arte e Arqueologia em 21 de Março de 1929³⁸. Verificaram-se outras manifestações de apreço por parte dos meios intelectuais mais conservadores, com visita do próprio Ministro de Instrução ao Museu e atribuição de pensão vitalícia a Columbano³⁹.

A indicação de Adriano de Sousa Lopes foi facilmente acatada e este viria a ser nomeado director do MNAC a 8 de Abril de 1929, por decreto publicado no *Diário do Governo* em 25 de Abril. Columbano faleceu a 6 de Novembro 1929.

1.4. O percurso de afirmação dos modernistas e críticas ao MNAC

Coincidindo com o ano da criação do MNAC, realizou-se, em Lisboa, a “Exposição Livre” de 1911, no Salão Bobone⁴⁰, que, segundo José-Augusto França, assinalou o início da afirmação modernista na arte portuguesa do século XX. Esta circunstância é curiosa, porque a controvérsia entre os “modernos” e os “académicos” envolveu o Museu até à direcção de Diogo de Macedo e, em especial, durante o período da direcção de Columbano.

Na Exposição de 1911, a liberdade afirmou-se mais em confronto com o ensino académico e os seus modelos rígidos, do que pelo estilo e temas das obras que foram expostas, que se ficavam “*numa situação naturalista com um ou outro elemento expressionista, ao nível da pochade de impressão, só por alusão impressionista, sem maior aventura estética, nem maior curiosidade*”⁴¹. Nela participaram pintores,

³⁷ MACEDO, Diogo de – *Columbano*, 1952, pp. 127-128.

³⁸ Significativamente, nessa homenagem, Columbano terá dito, entre dentes, à sua esposa: “*vamos embora (...) vamos, antes que me expulsem doutra forma*”. Cf. MACEDO, Diogo de – *Op. cit.*, 1952, p. 127. Ao conservador do MNAC, Francisco Romano Esteves, Columbano confessou por esta altura: “*Já não presto para nada; está decretado no Diário do Governo*”. In *O Cronista*, n.º. 74, (23 Nov. 1957).

³⁹ ELIAS, Margarida – *Op. cit.*, 2002, p. 279.

⁴⁰ Estúdio do fotógrafo Bobone, na Rua Serpa Pinto, muito próximo do MNAC, como viriam a ser todos os espaços expositivos dos “modernistas” em Lisboa.

⁴¹ FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 25.

desenhadores e caricaturistas que estavam em Paris, frequentando, quer os *ateliers* dos mestres dos pensionistas oficiais (Cormon e Jean-Paul Laurens), quer as academias livres de Montparnasse: Francisco Smith, Emmerico Nunes, Francisco Alvares Cabral, Domingos Rebelo, Alberto Cardoso, o brasileiro Roberto Colin, Eduardo Viana e Manuel Bentes, porta-voz do grupo na imprensa. Os temas das obras aí expostas eram sobretudo paisagens, naturezas-mortas, retratos e caricaturas.

A controvérsia entre “modernistas” e “naturalistas”, que envolvia Columbano no plano da sua participação activa e representação dos “modernistas” nas exposições e prémios da SNBA, acentuou-se em 1921, a propósito da recusa à participação de Eduardo Viana no salão da SNBA desse ano, criticada por António Ferro. Pacheko tentou, então, tomar a direcção da Sociedade com a admissão de trezentos novos sócios, mas Luciano Freire opôs-se e impediu a sua entrada, não tendo, porém, evitado o escândalo na imprensa, onde vários sectores exigiam o “arejamento” da instituição. Os “modernistas” passaram a expor nas salas da revista *Ilustração Portuguesa*, no salão do fotógrafo Bobone e apresentavam-se, em permanência, em espaços alternativos aos locais de exposição, como o café *Brasileira* do Chiado (que foi redecorado em 1925 com telas de vários modernistas) ou o *Bristol Club*, cujo proprietário, Mário Freitas Ribeiro, os apoiava com a compra de obras.

Apesar desta movimentação, gorou-se o projecto de Pacheko para constituir uma “Sociedade Portuguesa de Arte Moderna”, embora a direcção da SNBA tivesse disponibilizado as instalações para as mais importantes exposições modernistas da época. Em Outubro de 1923, realizou-se a Exposição dos Cinco Independentes, com obras dos escultores Diogo de Macedo, Francisco Franco e o seu irmão Henrique, e de mais dois pintores, Dórdio Gomes e Alfredo Miguéis, a que se associaram Almada, Viana e Milly Possoz. Eduardo Viana organizou, em Janeiro de 1925, o “Salão de Outono”, com a presença de trinta artistas, incluindo Mário Eloy e Lino António, em que figuravam as obras que iriam decorar a *Brasileira* e onde foram mostrados também trabalhos de arquitectura. José Pacheko organizou o “Segundo Salão de Outono”, em 1926, em nome da *Contemporânea*, revista que editava e com quadros emprestados pelo *Bristol Club*. A propósito, afirmou Pacheko que: “os velhos têm a sua exposição oficial da Primavera, acentuadamente académica; nós temos o nosso Salão de Outono, acentuadamente moderno”⁴².

⁴² FRANÇA, José-Augusto – *Op. cit.*, 1991, p. 101.

Paralelamente ao percurso de afirmação dos Modernistas, Columbano continuava a dirigir o MNAC dentro dos seus princípios estéticos e com meios restritos, impostos pelo orçamento e pelos constrangimentos do espaço, recusando os desafios dos modernos e vedando-lhes as portas do Museu, na medida em que lhe era possível. Na *Brasileira* do Chiado “*sediavam-se os valdevinos, expressão castiça – e amarga – com que o sorumbático director designou “os do Orpheu” e depois “os da Contemporânea”, movidos pelo entusiasmo de José Pacheko*”⁴³.

Em 1925, Pacheko lançou a ideia de construir um novo Museu no Parque Eduardo VII. Esta ideia só terá sido abandonada depois de 1932, pois em Outubro desse ano, já com Sousa Lopes na direcção do MNAC, o Director foi convidado pela Câmara Municipal de Lisboa a participar numa reunião para analisar o novo projecto do Parque Eduardo VII⁴⁴. Este projecto não terá passado de uma ideia, pois no programa de Anteprojecto para o MNAC, apresentado por Sousa Lopes, por Cottinelli Telmo⁴⁵ e pelo Eng.º Teófilo Leal de Faria⁴⁶, em 1935, não há qualquer referência a um projecto anterior.

Também não tiveram eco, no tempo de Columbano, os protestos de Pacheko contra a ausência de Almada, Amadeo, Santa Rita, Soares ou Manuel Jardim nas salas do MNAC. Os próprios alunos da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) evitavam as suas aulas, o que contribuiu para a sua amargura e isolamento.

Em Julho de 1927, a Sociedade Nacional de Belas Artes, alegando interpretar “*o sentir e a aspiração dum grande número de artistas portugueses*”⁴⁷, dirigiu uma forte crítica ao director do MNAC pelo “arranjo” das salas do Museu, por continuar a representar apenas os núcleos de pintura romântica e naturalista e pela falta de iluminação. Ao deixar o cargo de director do MNAC, Columbano sentiu certamente o peso institucional desta crítica, feita num contexto em que alguns modernistas eram já reconhecidos.

⁴³ SILVA, Raquel Henriques da – *Op. cit.*, 1994, p. 15.

⁴⁴ Ofício da CML a ASL, 11.10.1932, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1932)*, Of. nº. 380.

⁴⁵ José Ângelo Cottinelli Telmo (1897-1948), arquitecto e cineasta, que em 1939 coordenou a organização da Exposição do Mundo Português, desenvolvendo também os planos da Praça do Império e da Zona Marginal de Belém. No cinema, destacou-se pela produção do primeiro filme sonoro português, *A Canção de Lisboa* (1933) e colaborou nas produções cinematográficas de Leitão de Barros.

⁴⁶ Teófilo Leal de Faria (1888-1952), engenheiro militar português, natural do Porto, serviu o batalhão dos Caminhos de Ferro do Corpo Expedicionário Português durante a Primeira Guerra Mundial, tendo-se distinguindo, em França, pelas funções de soldado e de engenheiro.

⁴⁷ Ofício da SNBA a CBP, 02.07.1927, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1927)*, Of. nº. 219.

O contexto político, após o 28 de Maio de 1926, não era favorável aos ideais republicanos de Columbano e, a esta luz, se explicam também os seus azedos comentários de despedida. Apesar disso, a indicação de Sousa Lopes para lhe suceder na direcção do MNAC foi seguida, até porque o novo director era próximo de círculos militares onde contava amizades.

CAPÍTULO II

SOUSA LOPES E O MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA: ANTEDECENTES DO PINTOR E NOMEAÇÃO COMO DIRECTOR

Enquanto pintor, Adriano de Sousa Lopes foi um individualista, no sentido em que quis manter-se alheio às correntes criativas mais marcantes do primeiro quartel do século XX e desligado dos movimentos da pintura portuguesa. Manteve essa distância, quer relativamente às tendências de pendor mais académico, quer às de pendor modernista. É um traço marcante da sua criação artística e da sua acção como director do MNAC. Procurou manter-se afastado da polémica com os modernos porque, na pintura, prezava sobretudo as correntes artísticas pós-impressionistas (e figurativas) e não se interessou pelas formas de expressão mais vanguardistas que nesse tempo se afirmavam (fauvistas, cubistas, abstraccionistas, etc). Por isso, foi considerado, de um modo geral, “*um moderno respeitador do passado*”⁴⁸.

Como pintor, organizou apenas duas grandes exposições da sua vasta produção artística, a primeira em 1917 e a segunda em 1927. Só raramente, e sempre no âmbito de exposições internacionais ou comemorativas, apresentou trabalhos seus ao lado de outros pintores.

1.1. Formação e percurso artístico

Adriano de Sousa Lopes nasceu em 13 de Fevereiro de 1879 na aldeia do Vidigal, nos arredores de Leiria. Era filho de modestos proprietários rurais e passou a infância em Turquel, próximo de Alcobça. O sítio e a sua história marcaram-no profundamente, porque iniciou aí as suas primeiras pinturas e desenhos de paisagens, do castelo de Leiria, dos vales de Aljubarrota e dos Mosteiros de Alcobça e Batalha⁴⁹.

Muito jovem ainda, trabalhava como ajudante de farmácia em Alcobça, conciliando este trabalho com os estudos liceais que completou no início de 1896, no Liceu de Leiria. O interesse que revelava pelo desenho e pela pintura motivou o poeta e

⁴⁸ MACEDO, Diogo de – *Op. cit.*, 1953, p. 9.

⁴⁹ SANTOS, Manuel Farinha dos – *Sousa Lopes*. Lisboa. Liga dos Combatentes/ FCG, 1962. p.15 e SANTOS, Vítor – *O desenho de Guerra de Adriano de Sousa Lopes*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade Técnica de Lisboa, Dez. de 2006, pp. 13-14.

seu parente, Afonso Lopes Vieira⁵⁰, entre outros particulares, a subsidiarem os seus estudos na Escola de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL).

Em 1896, ingressou no Curso Geral de Desenho da ESBAL, onde foi aluno de Veloso Salgado⁵¹ e frequentava assiduamente o *atelier* de Luciano Freire⁵². Em 1901, ainda aluno, expôs na SNBA o quadro “Engano d’Alma ledo e cego”, assim como um pastel e um desenho⁵³. Em 1903, apresentou-se ao concurso de bolsas para estudo no estrangeiro do pensionato Valmor, na vertente de Pintura Histórica, que obteve com a apresentação de um quadro, cujo tema era uma interpretação do canto XVII da *Ilíada*. Prosseguiu estudos em pintura na *École Nationale des Beaux Arts* e no *atelier* do mestre Fernand Cormon⁵⁴, por onde tinham passado importantes nomes da pintura europeia como Van Gogh ou Henri Matisse.

Em 1904, frequentou a *Académie Julian*⁵⁵, um dos principais pólos de educação artística de Paris nas últimas décadas do século XIX e princípios do século XX. Esta academia tinha sido frequentada por pintores como Paul Gauguin, que inspirara a formação do grupo (dos) *Nabis*⁵⁶. A *Académie Julian*, onde estiveram também outros pintores portugueses, distinguiu-se pelo método de ensino, mais técnico e prático, onde se promovia a abordagem individual, a diversidade e a originalidade. Muitos dos impressionistas americanos estudaram, primeiro, na *Académie Julian*, que se tornou um pólo que atraía artistas do mundo inteiro⁵⁷.

⁵⁰ Afonso Lopes Vieira (1878-1946), poeta do *Cancioneiro* e das gestas medievais, colaborou na *Campanha Vicentina*, tendo traduzido do castelhano vários autos de Gil Vicente e adaptado outros ao português moderno.

⁵¹ José Maria Veloso Salgado (1864-1945), professor de Pintura Histórica na ESBAL, viveu e estudou em Paris e Itália, expôs no *Salon* e explorou os temas da mitologia clássica que caracterizam as suas obras, como “Amor e Psique” (1891; MNAC – MC).

⁵² Luciano Freire (1864-1934) formou-se em Pintura Histórica na Academia Real de Belas-Artes e foi professor de modelo vivo na ESBAL. Ao abandonar a pintura de História, dedicou-se à pintura de género, com tendência para o Simbolismo. Em 1911 assumiu a direcção do Museu Nacional dos Coches.

⁵³ *Catálogo Ilustrado*, 1901, Primeira Exposição da SNBA, p.23.

⁵⁴ Fernand Cormon (1845-1924) pintor francês, um dos principais representantes da corrente de Pintura Histórica. Discípulo de Alexandre Cabanel, expunha regularmente no *Salon*. Em 1880 transformou o seu *atelier*, em Paris, numa escola onde preparava os artistas para exporem no *Salon*. Sousa Lopes foi aluno de Cormon entre 1903 e 1907.

⁵⁵ A *Académie Julian* foi uma academia independente de Paris, criada em 1868 por Rodolphe Julian (1834-1907), pintor e antigo lutador de boxe e de luta greco-romana. Esta Academia tinha vários *ateliers* em Paris.

⁵⁶ *Les Nabis*, grupo de artistas formado na *Académie Julian* por impulso de Paul Sérusier e inspiração nos processos de Gauguin. Influenciados pelos simbolistas, abriram caminho à abstracção. Os seus processos seriam retomados pelo *fauvismo* e pelo cubismo.

⁵⁷ OLIVEIRA, Maria João Ortigão – *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*. Lisboa: Colecção Arte e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005, p. 348.

Em 1904 e 1905, Sousa Lopes expôs três retratos no *Salon*⁵⁸ de Paris, tendo apresentado as telas “Pérolas e violetas” e “Retrato de um Cinzelador” (cerca de 1905). Em 1906, apresentou ao *Salon* “O Ataque” (ou “Episódio do Cerco de Lisboa”), com o qual obteve uma menção honrosa. No mesmo ano enviou, como prova final do 2º ano de pensionato, a tela “O Caçador de Águias”, que mereceu reparos a Fialho de Almeida por “chocar à vista”.

Nesta primeira estada em Paris, Sousa Lopes adquiriu influências marcantes na sua obra posterior. Se já assimilara o academismo *Beaux-Arts* (do ensino de Veloso Salgado e Cormon) e o simbolismo de Gustave Moreau⁵⁹ e de Puvis de Chavannes⁶⁰ (influência que retomaria muito depois na pintura a fresco), associou-os às técnicas impressionistas e aos efeitos de luz e de cor⁶¹, em visitas regulares ao Museu do Luxemburgo. Este Museu acabava de receber o legado *Caillebotte*⁶², com obras dos principais pintores impressionistas que viam, pela primeira vez, os seus trabalhos expostos num museu nacional.

Em Maio de 1906, o pintor submeteu à Academia de Belas Artes um plano de viagens de estudo, onde revelava o seu interesse pelos efeitos de luz e de cor e por temas exóticos, como as paisagens do norte de África, denotando influência de Albert Besnard⁶³.

Desse plano destacava-se a visita a Madrid para “*estudar os mestres antigos hespanhois, fazer uma cópia, no Prado, de Velázquez, ou Goya. Passar por Sevilha (...) fazer umas pochades d’aquella região de Hespanha (...) e a passagem por “Algér e Tunis, durante uma ou duas semanas, a fim de estudar esta região que além de me interessar directamente, me é recomendada pela influência que a pintura d’ella teve na paleta do grande artista Albert Besnard (...). Este pintor e Claude Monet são, entre os*

⁵⁸ O *Salon* de Paris foi fundado em 1667 para exibir obras de arte e durante muito tempo foi a única exposição oficial organizada em França. A partir de 1863, o *Salon* foi perdendo o seu prestígio e começaram a organizar-se exposições paralelas, como o *Salon des Indépendants* e o *Salon d’Automne*.

⁵⁹ Gustave Moreau (1826-1898), pintor de referência do Simbolismo e professor na *École des Beaux-Arts* explorou os valores espirituais da pintura italiana. A sua estética e forma de interpretação da arte influenciaram Matisse e outros pintores fauvistas.

⁶⁰ Puvis de Chavannes (1824-1898), pintor francês, discípulo de Théodore Chassériau, estudou a técnica do fresco em Itália e procurou desvendar o mistério do “sfumato”. Ao abandonar a Pintura de História a sua obra assumiu uma componente mais poética, tornando-o uma figura-chave do Simbolismo.

⁶¹ SILVA, Raquel Henriques da – *Op. cit.*, 1994, p.183.

⁶² O legado *Caillebotte* integrava o mais importante legado impressionista da época, com obras de Pissarro, Manet, Cézanne, Sisley, Monet e Renoir.

⁶³ Albert Besnard (1849-1936), pintor, gravador e desenhador francês, estudou na *École des Beaux-Arts* e expôs no *Salon*. Interessou-se pela pintura inglesa, especialmente pela obra de Turner, considerando os pintores ingleses “*mais coloristas que os franceses*”. Reproduziu nos seus trabalhos temas exóticos de viagens pela Argélia e Índia, onde manifesta o domínio da luz e da cor.

franceses de hoje, os mestres da luz, principalmente depois dos estudos feitos em Algér”. Deixando o norte de África, Sousa Lopes propunha visitar Itália, Holanda, Áustria e Inglaterra, onde lhe interessavam “*além dos magníficos museus de Londres (...) as colecções particulares de Gainsborough, Reynolds e Lawrence*”⁶⁴.

A proposta de Sousa Lopes foi aprovada, tendo concretizado o plano de viagens, com passagem pelo norte de África, visita a Itália e em especial a Veneza – onde esteve uma segunda vez, pouco tempo depois, em 1908 – bem como estadas em diversos outros locais e museus da Europa. Nestas viagens, recolheu novos temas de inspiração, como as *kasbah* e os pátios árabes e pintou muitas paisagens do Magrebe.

Nos seus passeios por Veneza, deixou registados os efeitos de luz e os reflexos de água no Grande Canal, sendo desta época o “Efeito de manhã na laguna” (c. 1907). Noutras obras, executadas na mesma época em Paris, como “Num jardim de Paris” (c. 1904-10) ou “Le Moulin Rouge (noite)” (c. 1904-10), o pintor mostrou-se “*receptivo a novas técnicas, interessado no estudo da luz, atraído pelo colorido vibrante da natureza*”⁶⁵, manifestando a influência de Claude Monet e dos impressionistas franceses.

Em Julho de 1908, apresentou, como prova final do pensionato Valmor, “As Ondinas”⁶⁶, inspirado no poema com o mesmo nome do poeta alemão Heinrich Heine, na versão dos *Nocturnos* de Gonçalves Crespo. Quadro marcadamente académico, com fortes referências *pompier*⁶⁷, que remete para um universo de sonho, que se aproxima da poética simbolista de Gustave Moreau⁶⁸ e onde, na figura feminina principal, que segura a espada do cavaleiro, são reconhecidas semelhanças com a modelo de outros retratos do pintor e que também aparecem nos seus cadernos de estudo.

⁶⁴ Carta de 1 de Maio de 1906 com a proposta de viagem de Adriano de Sousa Lopes para o 3º ano de bolseiro. In SANTOS, Vítor – *Op. cit.*, 2006, *Anexos*, p. 46.

⁶⁵ SILVEIRA, Maria de Aires – “Adriano de Sousa Lopes”. In *Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994, p. 186.

⁶⁶ Obra de que Sousa Lopes pintou uma cópia para levar à Exposição Panamá-Pacífico, em 1915. Esta segunda versão de “As Ondinas” revela algumas diferenças em relação a “As Ondinas” de 1908 (Col. MNAC – MC), nomeadamente no tratamento da luz. Esta cópia de “As Ondinas” foi doada pela família do pintor ao Museu Regional de Leiria em 31.05.1966.

⁶⁷ O termo *pompier* foi o termo irónico com que se caracterizou um estilo artístico em voga em França, no final do séc. XIX. O termo evoca as semelhanças entre os capacetes dos bombeiros franceses e os elmos gregos. Este estilo caiu em desuso e foi desprezado pela crítica do século XX, só voltando a ser valorizado com a integração de algumas obras deste género na exposição permanente do Museu d’Orsay.

⁶⁸ SILVA, Raquel Henriques da – *Op. Cit.*, 1994, p. 171.



Sousa Lopes, Estudo para *As Ondinas* e estudo para *Retrato de senhora* (pormenor)
s.d., óleo s/ tela, 205 x 82 cm Col. Herdeiros de Sousa Lopes

Em Maio de 1912, Sousa Lopes voltou ao *Salon*, onde apresentou a tela “Vers la Bénédiction des Boeufs” que mereceu diversas críticas na imprensa francesa⁶⁹ e foi apresentada na *Exposition des Beaux Arts* de Monte Carlo em Fevereiro de 1913. Em 1915, Sousa Lopes foi convidado a organizar, em colaboração com José de Figueiredo, a secção de Belas Artes do Pavilhão de Portugal na Exposição Panamá-Pacífico, em São Francisco, na Califórnia (EUA)⁷⁰. Para a mostra, os comissários seleccionaram um conjunto de obras de três pintores de referência do Grupo do Leão⁷¹: Columbano Bordalo Pinheiro, João Vaz e José Malhoa, algumas obras do próprio Sousa Lopes e esculturas de Costa Mota. As escolhas de Sousa Lopes e de José de Figueiredo⁷² sintetizavam o gosto dominante em Portugal que, em inícios do século XX, estava ainda longe de apreciar as propostas modernistas da viragem do século. Como assinalou Raquel Henriques da Silva, o gosto continuava a ser dominado por pintores “naturalistas” que preparavam “(...) uma sucessão “modernizada”, que artistas como *Sousa Lopes, Domingos Rebelo, Henrique e Francisco Franco* haveriam de assegurar, numa vasta produção cuja diferenciação, em relação aos modernistas, foi

⁶⁹ Notícias citadas em SANTOS, Manuel Farinha dos – *Op. cit.*, 1962, p. 61.

⁷⁰ Pela carta que endereçou a Columbano, tomamos conhecimento dos problemas que teve na organização da Exposição e abertura do Pavilhão Português. A chegada dos quadros estava atrasada e o espaço que lhe reservaram era uma pequena sala. Carta de ASL a CBP, Agosto de 1915, São Francisco, *Espólio Columbano Bordalo Pinheiro*, arquivo MNAC – MC.

⁷¹ Designação atribuída ao grupo de artistas que se reuniu à volta de mestre Silva Porto, que se encontravam na cervejaria Leão d’Ouro, situada na Rua 1º de Dezembro, em Lisboa. Nos encontros do Grupo nasceu o projecto de criar “Salões de Arte Moderna” no espaço da Cervejaria. Entre os principais pintores que formavam o Grupo encontravam-se Henrique Pinto, João Vaz, António Ramalho, José Malhoa, o próprio Columbano e o seu irmão, Rafael Bordalo Pinheiro, caricaturista e ceramista.

⁷² José de Figueiredo (1872-1937) notabilizou-se como crítico e historiador de arte, assumindo a direcção do Museu Nacional de Arte Antiga em 1911, função que acumulou, a partir de 1934, com a de director do Museu Nacional dos Coches (as duas instituições formavam os Museus Nacionais de Arte Antiga de Lisboa). Foi, também, Vice-Presidente do CSBA, Presidente da ANBA e Inspector-Geral dos Museus.

empiricamente programática mas de modo nenhum estética”⁷³. A representação numa exposição internacional não fugia a estas regras.



Pavilhão de Portugal na Exposição Panamá-Pacífico, 1915, Col. Herdeiros de Sousa Lopes

Em 1917, e quando contava já 38 anos, Adriano de Sousa Lopes realizou a sua primeira exposição individual, na SNBA, inaugurada em Janeiro, na presença do Presidente da República, Bernardino Machado, do Ministro da Guerra, general Norton de Matos, e de figuras importantes do meio artístico da época. Tratou-se de uma exposição retrospectiva, pois os trabalhos exibidos respeitavam a cerca de vinte anos de actividade artística, apresentando um conjunto de duzentas telas a óleo, desenhos, duas esculturas e quinze águas-fortes, que sinalizavam o domínio desta técnica, que iria desenvolver nos anos seguintes como pintor da Grande Guerra⁷⁴.

⁷³ SILVA, Raquel Henriques da – *Op. cit.*, 2008, p. 8.

⁷⁴ *Exposição Sousa-Lopes*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1917.



Exposição de Sousa Lopes na SNBA, 1917, Col. Herdeiros de Sousa Lopes

A partir da sua (primeira) viagem a Veneza, as obras mostravam uma mudança na expressão da luz e da cor, com acentuação da força da luminosidade, em telas como “Estudo ao ar-livre”, “Efeitos de luz” e inúmeras paisagens de Veneza, de Bruges e da Nazaré. José de Figueiredo assinalou mesmo similitudes com a “*primeira e superior maneira de Sorolla*”⁷⁵, na tela de grandes dimensões “Vers la Bénédiction des Boeufs” (ou “Procissão no Turcifal”).

Sousa Lopes apresentou ainda alguns retratos, cenas intimistas (como o “Interior de atelier”), algumas cenas portuguesas (“Apanha das laranjas”) e temas históricos, como a “Missa campal de Aljubarrota” ou reminiscências simbolistas (“O Palácio da Ventura”, tema onírico, inspirado num soneto de Antero de Quental). As águas-fortes mostradas foram, sobretudo, retratos (por exemplo do seu mestre Cormon), tendo os críticos destacado a “Cabeça de Sátiro”.

A exposição de 1917 consagrou Sousa Lopes no meio artístico e intelectual português da época e afirmou a singularidade da sua obra, com destaque para uma pintura que privilegia a luz e a cor, embora sem questionar definitivamente um naturalismo mais tradicional.

⁷⁵ Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), pintor espanhol de origem valenciana considerado o *Pintor da Luz*. Os temas dominantes da sua obra foram o mar, a praia e os costumes regionais espanhóis, tendo-se destacado igualmente como retratista.

Na sequência do sucesso da exposição de 1917, Sousa Lopes propôs-se documentar artisticamente a participação de Portugal na Grande Guerra, com o objectivo de apoiar a sua propaganda e assim “*facilitar às publicações ilustradas do mundo inteiro a reprodução d’algum dos trabalhos que fizer*”⁷⁶. Projectava ainda organizar um “álbum de guerra” com retratos de figuras de destaque do exército e episódios de guerra. Assumia, assim, o compromisso de passar para tela os apontamentos da frente de guerra e de expor todos esses trabalhos em Lisboa. Só uma parte deste ambicioso programa veio a ser executado, apesar da proposta de “*arte de propaganda*” ter sido bem acolhida nos meios militares, tendo também contado com o apoio de Veloso Salgado⁷⁷.

A 12 de Março de 1917, a edição da noite de *O Século* noticiava que Sousa Lopes se oferecia para ir para a frente de batalha “*em missão oficial, ou pelo menos oficiosa*” para “*pintar os aspectos heróicos e históricos da nossa colaboração militar na Grande Guerra*”.

Em Agosto de 1917, Sousa Lopes foi nomeado pelo governo da República oficial-artista do Corpo Expedicionário Português (CEP) na frente ocidental da Primeira Guerra. Tendo conseguido colocar-se nas linhas da frente, realizou inúmeros apontamentos, esboços e desenhos que retratam de forma dramática as vivências dos episódios de guerra, com assinalado realismo⁷⁸. A partir destes trabalhos e uma vez terminada a Guerra, Sousa Lopes executou mais de vinte águas-fortes, sete grandes telas destinadas à Sala da Grande Guerra do Museu de Artilharia (actual Museu Militar de Lisboa) e muitas pinturas a óleo de menores dimensões sobre esse tema.

Das cenas de guerra passadas a água-forte destacam-se: “Sepultura Portuguesa na Terra de Ninguém”, “Patrulha na Terra de Ninguém”, “Ao Parapeito”, “Distribuição do Rancho em Ferme du Bois”, “9 de Abril de 1918”, “Infantaria 23 na Ferme du Bois e “Uma Encruzilhada Perigosa” (ou “Cristo nas Trincheiras”).

⁷⁶ Cópia da carta de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra Norton de Matos – “5ª feira de Abril de 1917” *Op. cit.* em SILVEIRA, Carlos – *Sousa Lopes e a Grande Guerra: Estudo histórico-iconográfico a partir das telas do Museu Militar*, relatório final do Seminário de História da Arte. Lisboa: Faculdade de Letras, 1999.

⁷⁷ Artistas Portugueses no “front” com depoimento de Veloso Salgado. *O Século* (edição da noite), (3 Março 1917).

⁷⁸ Ver Anexo I: apontamentos de Guerra dos álbuns de estudo de Sousa Lopes.



Estudo para a água-forte *Uma Encruzilhada Perigosa*, lápis s/ papel, 1917

Col. Herdeiros de Sousa Lopes

Terminada a Guerra, Sousa Lopes instalou o seu *atelier* no *Boulevard Victor*, na periferia de Paris (Versailles), e foi aí que deu forma às grandes composições de guerra que queria apresentar em Lisboa, como a tela “A Rendição”, que representa a dimensão humana da Guerra, a experiência dos soldados e do pintor na frente. Além da “Rendição”, Sousa Lopes pintou ainda os painéis: “Destruição de um Obus”, “Remuniciamento de Artilharia”, “Marcha para a Primeira Linha (frente)” e “A Vingança”.

A nomeação de Sousa Lopes para a Guerra enquadra-se no contexto internacional, em que artistas como Otto Dix, William Orpen ou o pintor norte-americano John Singer Sargent, foram nomeados *official war artists*.

Com a presença dos artistas na frente de combate, a pintura de guerra foi-se afastando da componente histórica que até aí a caracterizara, para ganhar uma visão mais expressiva, fruto da experiência dos artistas no campo de batalha. Se, inicialmente, o projecto de Sousa Lopes consistia em testemunhar artisticamente o esforço português na Grande Guerra, a presença na frente reflectiu-se na dimensão humana que a obra atingiu e que foi muito para além do projecto comemorativo. Como destaca Carlos Silveira, “as pinturas de guerra de Adriano de Sousa Lopes criaram uma imagem do

*esforço dos soldados portugueses no conflito, tendo chamado a atenção para as terríveis condições em que a Guerra foi feita*⁷⁹.

Em 1921, casou com Margueritte Gros Perroux (Guitte). Guitte era filha do Comandante da Guarda Republicana de Paris e interessava-se por artes decorativas, tendo desenhado algum mobiliário, nomeadamente o que se encontrava na Casa do Regalo⁸⁰, *atelier* e residência do pintor em Lisboa.



Sousa Lopes, *Sem título*, s.d., lápis s/ papel, 23 x 26,5 cm e *Expressão maliciosa*, s.d., água-forte, 28 x 21,5 cm. Col. Herdeiros de Sousa Lopes

Nos anos seguintes não se fixou em Lisboa, tendo passado longos períodos em Paris e realizado viagens frequentes pela Europa (Bélgica, Holanda, Espanha, Itália e Côte d'Azur). Visitou Marrocos e permaneceu algum tempo em Portugal, onde pintou marinhas na Costa da Caparica e temas de pesca, que desde a infância o inspiravam, pela proximidade da Nazaré.

⁷⁹ SILVEIRA, Carlos – *Op. cit.*, 1999, p. 26.

⁸⁰ A Casa do Regalo era o antigo *atelier* da Rainha D. Amélia no Jardim ou Tapada das Necessidades, onde Sousa Lopes residiu a partir da década de 20. Depois da morte de Sousa Lopes e do espólio do pintor que aí se encontrava ter sido levantado, esta casa esteve abandonada muitos anos e sofreu grandes obras de adaptação, servindo actualmente como gabinete de trabalho do ex-Presidente da República, Dr. Jorge Sampaio.



Sousa Lopes, *Marrocos*, s.d.
óleo s/ madeira, 132 x 102 cm, Col. MJM

Em Março de 1927, teve lugar na SNBA a segunda grande exposição individual dos trabalhos do pintor realizados após 1917. Nela, Sousa Lopes apresentou um conjunto de obras de temática diversa, onde se incluíram pinturas a óleo, várias águas-fortes e desenhos (quer sobre a Grande Guerra, quer sobre outros motivos). Esta mostra foi levada ao Porto, à Associação Comercial, um mês depois⁸¹.



Exposição de Sousa Lopes na SNBA, 1927, Col. Herdeiros de Sousa Lopes

⁸¹ *Exposição Sousa Lopes*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1927.

Entre as cerca de cento e cinquenta peças expostas, foi especialmente destacada a composição, em tamanho natural, dos “Pescadores” ou “Remadores do Furadouro” (c. 1923-27) acerca da qual António Ferro referiu que não seria “*com certeza, um impressionista que podia ter levantado esse painel admirável dos Pescadores, onde os homens se elevam como ondas, onde as figuras são pintadas e esculpidas, onde a certeza foi buril e pincel*”. Na opinião de Ferro, as “*telas molhadas de luz*” apresentadas por Sousa Lopes só aparentemente seriam “*filhas legítimas*” de impressionistas como Signac, Monet ou Besnard, assinalando que nestes existia uma maior dispersão que “*afogava o desenho*”, enquanto a pintura de Sousa Lopes denotava “*uma firmeza de parada militar – todas as coisas obedecem ao Sol mas não se desmancham*”. Sobre este quadro, comentou ainda Ferro “*não está matriculado em nenhuma escola (...): quem manda? O desenho ou a côr? Não se sabe*”⁸².

Outras telas, com motivos do mar, manifestavam a sedução do pintor pelas variações de luz e cor em paisagens das praias da Caparica. Os temas de Argel, as marinhas e paisagens do Sul de França e de Portugal (Castelo de Vide) constituíam outras expressões veementes de luminosidade⁸³.



Sousa Lopes, *Velas na Luz*, c.1930, óleo s/ madeira, 33 x 41 cm
Col. MNAC - MC

A par destas obras, o pintor voltou ao retrato, numa abordagem radicalmente diferente dos retratos apresentados em 1917 e em que revela outra paixão que, para além da intensidade da experiência de guerra, dominou a sua vida. São os muitos

⁸² Ver Anexo III: FERRO, António – Um grande pintor. *Diário de Notícias*, 13.03.1927.

⁸³ FIGUEIREDO, José de – prefácio ao Catálogo da *Exposição Sousa Lopes*. Lisboa: SNBA, 1927 s/p.

retratos que fez da sua primeira mulher, Guitte, tais como o “Retrato no Parque”⁸⁴, de que foi assinalada a elegância e a delicadeza de tons, tendo como fundo um lago com nenúfares⁸⁵, ou um outro “Retrato de Madame Sousa Lopes” que José-Augusto França qualificou “*como um dos melhores retratos da pintura nacional dos anos 20*”⁸⁶.



Sousa Lopes, *Retrato de Mme S.L.*, c. 1927
óleo s/ tela, 76 x 63 cm, Col. MNAC – MC

Decerto anterior a este é “A Blusa Azul”, obra de que Raquel Henriques da Silva sublinhou o “*cativante modernismo expresso no vestuário e na atitude, na alacridade das cores claras, na inserção sem espessura da figura sobre o suporte*”⁸⁷.

⁸⁴ Ver Sousa Lopes - Pintor. In *Sousa Lopes*. Lisboa: FCG, 1980, fig. 44, s/p. onde esta obra vem identificada com o título “Retrato de senhora”.

⁸⁵ Exposição de Sousa Lopes na SNBA – *O Século*, (12 Março 1927).

⁸⁶ FRANÇA, José- Augusto – *Op. cit.*, 1991, p. 182.

⁸⁷ SILVA, Raquel Henriques da – *Op. cit.*, [reedição em 2008], p. 19.



Sousa Lopes, *A Blusa Azul*, c. 1920
óleo s/ tela, 89 x 60, Col. MNAC - MC

O Pintor não deixaria de usar Guitte (até à sua morte, c. 1938) como modelo, sucessivamente noutros retratos, tendo como fundo, por exemplo, o mar e a praia, ou o jardim do Palácio das Necessidades. Ainda em matéria de retrato intimista, esteve presente na exposição de 1927 o óleo sobre madeira “As duas irmãs”.

Foi nesta mostra que Sousa Lopes exibiu alguns trabalhos da Grande Guerra, sendo a parte central da sala dominada pelo painel “A Rendição”. A exposição de 1927 consolidou o percurso do artista como pintor e influenciou a sua futura nomeação como director do MNAC.

O casamento com Guitte proporcionou-lhe a amizade do pintor Moïse Kisling⁸⁸ e do seu círculo, já que Kisling era casado com Renée, irmã de Guitte. Sousa Lopes manteve durante toda a sua vida a proximidade com Kisling e, mesmo após a sua residência mais permanente em Lisboa, continuaram a encontrar-se com frequência, durante as férias, no sul de França.

⁸⁸ Moïse Kisling (1891-1953), pintor de origem polaca, mudou-se para Paris no início do séc. XX. Viveu em *Montparnasse*, no mesmo edifício que Jules Pascin e Amadeo Modigliani. O nu, o retrato, a paisagem e as naturezas-mortas foram os temas dominantes da sua obra, onde a proximidade a Modigliani se reflecte no desenho dos olhos (caso da obra “Nu de Josane aux bras croisés”, Col. Kisling - Paris).



Sousa Lopes e Guitte no Sul de França, s.d.

Col. Herdeiros de Sousa Lopes

O *atelier* de Kisling em Paris era, nessa época, um lugar de encontro célebre e quotidianamente frequentado por Modigliani, Soutine, Max Jacob ou Cocteau⁸⁹. Também Diogo de Macedo conheceu Kisling em Paris e contou o seguinte episódio: “*Chez Batty, um bistrôt barato, onde se reuniam pintores e poetas, Kisling perguntara-me uma vez: – Diz-me lá, é verdade que no teu cantinho o meu cunhado, que pinta grandes máquinas para o salão dos pompiers, é uma grande figura? Referia-se a Sousa Lopes, de quem era amigo, à sua maneira. Nós éramos, então, vizinhos na rua Bara, ao pé do jardim do Luxemburgo*”⁹⁰.

Apesar de ter conhecido as tendências de vanguarda que, na primeira década do século XX, em Paris, imprimiram novos rumos à pintura, Sousa Lopes não se interessou por essas novas formas de expressão artística, que mais tarde caracterizaria como o “*movimento modernista*”, por contraposição ao “*movimento moderno*”⁹¹ em que procurou situar-se. Não integrou, nas suas diversas estadas em Paris, o grupo português de Montparnasse. Em *14 Cité Falguière*, onde Diogo de Macedo evocou os contactos que manteve com Modigliani e outros artistas portugueses que conviviam em Paris, não há qualquer referência a Sousa Lopes⁹².

⁸⁹ Kisling *Centenaire 1891-1953*. Paris: Galerie Daniel Malingue, 1991, s/p.

⁹⁰ No original: *Dis donc! Est-ce vrai que dans ton patelin, mon beau frère, qui peint des grosses machines pour le Salon des pompiers, est un grand homme?* In MACEDO, Diogo de – *Notas de Arte, Ocidente*. Lisboa. Vol. XLIV, n.º 182, Junho (1953), p.269-270.

⁹¹ Cf. Anexo II: Conferência de Sousa Lopes em 23.07.1929 (original manuscrito e transcrição).

⁹² MACEDO, Diogo de – *14, Cité Falguière*, separata da “Seara Nova”, 1930.

Em contraste com essas tendências de vanguarda, Sousa Lopes, foi cativado pelos “*neo-impressionistas, pointilhistas e divisionistas que sistematizaram a técnica dos impressionistas, abraçaram o simbolismo e procuraram novamente a ordem e a composição*”⁹³, vendo em Monet, Sisley, Pissarro e Renoir os percussores deste movimento, que qualificou como “moderno”.

No essencial, o pintor manteve-se fiel às tradições nacionais (ilustradas “*pelos grandes mestres como Domingos Sequeira, Lupi, Silva Porto, Columbano e Malhoa*”) e não procurou rupturas radicais com a pintura naturalista, defendendo a “*evolução*” e não a “*revolução*”, que foi seguida pelos movimentos de vanguarda. A sua admiração pelos valores da “*era moderna*” dirigia-se aos desenvolvimentos do impressionismo representados por pintores como Segantini – de quem disse ser “*o grande divisionista pintor da montanha lombarda*” – Sorolla, Zuloaga, Ryssellenque, Flandrin, Lebasque, Besnard, Zoorn e Brangwyn.

Sousa Lopes defendeu uma pintura nacional mais desprendida dos detalhes “*inúteis*” ou “*inexpressivos*”, que o esplendor da luz nas latitudes peninsulares favorecia, dando prevalência a um “*estilo mais sintético*” e que expressasse melhor a exaltação do artista perante a escolha do motivo da sua obra. Considerava que “*a nossa arte será sempre mais sensível do que cerebral*” e que as descobertas dos impressionistas abriam aos pintores portugueses “*a magia da luz para os segredos do ar livre (...) em busca da forma de expressão da nossa arte que queremos bem lusa, bem do nosso torrão*”⁹⁴.

1.2. A Arte Contemporânea vista por Sousa Lopes

Pouco depois de tomar posse como director do MNAC, Sousa Lopes proferiu, em 23 de Julho de 1929, uma palestra sobre “Arte Contemporânea” no Hotel Palace, num almoço do *Rotary Club de Lisboa*, de que era sócio. Nessa conferência, o pintor expôs as suas concepções sobre as bases da pintura “moderna”, que entendia seguir numa via especificamente portuguesa, contrapondo-a aos movimentos “modernistas”, que apresentou criticamente. Porque esta conferência coincidiu com a assunção do

⁹³ Cf. Anexo II: Conferência de Sousa Lopes em 23.07.1929.

⁹⁴ Idem, *Ibidem*.

cargo de director do Museu e porque não são conhecidas outras dissertações escritas do pintor sobre arte, as considerações que explanou merecem uma referência mais atenta⁹⁵.

O pintor começou por assinalar que as características do movimento “moderno” eram difíceis de apreender, porque o movimento “modernista” o “abafava”, por ser mais “ruidoso”, servindo desse modo os interesses dos “Marchands de Tableaux”. Ao traçar o perfil dos “modernistas”, considerou que procuravam, nos seus meios de expressão, a “deformação voluntária” e “arbitrária” e referiu-se, a este propósito, aos expressionistas de formação germânica e aos surrealistas de formação francesa, tendo afirmado que *“partem do futurismo e do cubismo; decretam a abolição do passado, fulminam todos os que duvidam do seu credo; são passadistas e basta; aqui começa A Revolução Plástica, por entre os dadaístas, sincronistas, etc.”*.

Sousa Lopes reconhecia que os “modernistas” estabeleceram “princípios magníficos” e que buscavam neles uma “orientação” e “uma disciplina mental”, embora na prática e nas suas obras, desmentissem esses princípios, cultivando *“a incoerência, a extravagância e tudo o que é plasticamente paradoxal”*. Enquanto para os “modernos”, Cézanne era apreciado como grande colorista e “construtor”, os “modernistas” exaltariam as “insuficiências” da sua obra. Para Sousa Lopes, a estética dos “modernistas” encerrava “belas teorias”, as quais não tinham correspondência nas suas realizações plásticas, ao esquecerem “por completo a Natureza” e ao procurarem formas propositadamente obscuras. Entendia que a pintura e a escultura *“difícilmente podem prescindir da natureza”* e que, por isso, a abstracção que os levou a reduzir a complexidade da natureza a formas geométricas, como o cubo (cubistas) ou a esfera (redondistas), os teria afastado da pintura e da escultura.

Curiosamente, Sousa Lopes sublinhou existirem aspirações e ideais comuns entre “modernos” e “modernistas” nas artes aplicadas, como, por exemplo, na decoração de tecidos, no mobiliário, nas modas femininas, na vidraria, nas faianças, na utilização dos cimentos coloridos e nos grés e, até, *“ultimamente, na decoração em ferro forjado”*. Nestas artes aplicadas e caso, na visão do pintor, fossem *“eliminadas as loucuras devidas ao delírio da originalidade e ao propósito de inverter tudo o que já existe”*, seria encontrado um estilo adaptado ao tempo e à vida moderna.

⁹⁵ Até agora, apenas era conhecido o relato desta conferência, em sumário e discurso indirecto, publicado no *Diário de Notícias* de 24.07.1929. O manuscrito foi encontrado entre o espólio da família de Sousa Lopes.

Referindo-se aos “modernos”, Sousa Lopes considerou que a estes seria preciso procurá-los, por não transigirem tanto com os processos de divulgação pública. Embora não fossem menos activos que os “modernistas”, “*não praticam a revolução, utilizam a evolução*”. Traçou-lhes, como uma das características principais, a procura de “*estilo e de ordem, contra o prosaísmo e a exactidão inexpressiva da máquina, contra a saturação dos processos mecânicos, contra o convencionalismo académico e o falso realismo cheio de convenções*”.

O pintor explicou ainda que o percurso dos “modernos” se fez a partir, por um lado, “*do romântico e irrequieto colorista*” Delacroix, através de Manet e até aos impressionistas. E, por outro lado, a partir de Ingres, “*estilista e desenhador por excelência*”, até Puvis de Chavannes, brotando “*entre estes dois génios o grande lirismo de Corot*”, com uma abordagem simples e cândida perante a natureza, um “*aldeão de génio*”.

Com os impressionistas, disse, “*entra o Sol na pintura e erige-se a espontaneidade e a sinceridade da emoção, pinta-se ao ar livre, fixa-se a atmosfera e a hora, novos elementos de beleza são revelados, começa a era moderna*”, citando os exemplos de Monet, Sisley, Pissarro e Renoir. Acontece que, segundo Sousa Lopes, “*o erro mortal do impressionismo foi tomar os meios pelo fim*”, e concentrar a atenção exclusivamente sobre o estudo ou a *pochade* directa, desprezando o quadro de composição. Depois das descobertas dos impressionistas, só teriam aparecido “*imitadores sem talento*” que deixaram “*empalidecer a estrela dos impressionistas sem ver toda a sua grandeza*”.

Como reacção a “*esta aparente desordem e rotina académica*”, surgiu uma “*nova revolução – aparece o cubismo com Picasso, Braque, Léger, Metzinger, estabelece-se o grupo modernista de Montparnasse*”.

No entanto, para Sousa Lopes, não era nesta revolução que se encontrariam os caminhos da Modernidade. Era preciso organizar a *Marche aux Flambeaux*, eram precisos os “*archotes*” que tardavam e só apareceram com o movimento “moderno”. A “*reconquista do estilo*” foi feita, segundo o pintor, pelos “*neo-impressionistas, pointilhistas e divisionistas que sistematizaram a técnica dos impressionistas, abraçaram o simbolismo e procuraram novamente a ordem e a composição*”.

Como paradigmas do movimento moderno, o pintor citou, em Itália, Segantini, em Espanha, Sorolla e Zuloaga, na Bélgica Theo van Rysselberg e Emile Claus e, em

França, de um lado Albert Besnard, Henri Martin, Ernest Laurent, Le Sidaner, Renoir, Degas, Rodin e Bourdelle e, noutra linha, Maurice Denis, Desvalliers, Flandrin e Lebasque. Para os pintores portugueses, Sousa Lopes considerava que, graças à riqueza da natureza e ao esplendor de luz, *“por vezes tão doce e como que filtradas”*, seria *“desnecessária grande bagagem de filosofia estética, mais útil aos artistas de inspiração nórdica”*.

Falando da pintura em Portugal, Sousa Lopes alertou para que o esplendor da luz representaria *“um perigo para o artista desprevenido”*, precisando: *“à mínima desfalecência estamos fora do motivo plástico, presos ao detalhe encantador, mas talvez inútil por inexpressivo”*. Seria *“mais poderoso o artista que mais souber eliminar e que melhor souber sacrificar o inútil e colher apenas os elementos que provocaram o estado de exaltação espiritual que o levou à escolha do motivo; O estilo, quanto mais sintético e despido de detalhes inúteis, que distraem os sentidos, mais directamente atinge o nosso espírito, condição essencial da obra verdadeiramente superior”*. Os pintores portugueses deveriam pôr *“uma forte técnica ao serviço da visão impressionista, uma técnica, na essência, mais sugestiva do que formal”* – seria esta a *“técnica ideal”*.

Depois de citar novamente os exemplos de Corot, Eugène Carrière, Monticelli e Anglada Camarasa, Sousa Lopes acentuou que não propunha a sua imitação, mas a reflexão sobre a obra destes mestres, para estabelecer os princípios que entendia que deveriam guiar a criação artística nacional. E não esqueceu a referência à tradição portuguesa, lembrando Domingos Sequeira, Lupi, Silva Porto, Columbano e Malhoa.

Sublinha-se, assim, a relevância do texto (integral) da conferência para compreender, por um lado, a assimilação que Sousa Lopes fez da modernidade e o sentido das orientações estilísticas que seguiu até 1929 – e até à sua morte – e, por outro lado, as directrizes que adoptou na direcção do MNAC.

1.3. Nomeação como director do MNAC

Como vimos, a conferência do *Rotary Club* foi proferida poucos meses após a tomada de posse de Sousa Lopes como director do MNAC. As considerações que teceu sobre arte contemporânea reflectiram-se nos sinais de abertura em relação à orientação marcadamente conservadora até aí seguida pelo Museu.

Como director, Sousa Lopes manteve-se fiel ao individualismo que revelou como pintor e distanciou-se das querelas que recorrentemente opunham os conservadores aos modernistas. Como assinalou Raquel Henriques da Silva, o Museu deixou de ser “*um corpo cultural sobranceiramente exógeno, como fora nos anos 10 e 20, para se integrar nas ambiguidades da vivência cultural da época, equilibradamente moderna como pretendia António Ferro*”⁹⁶.

A política de aquisições no período da direcção de Sousa Lopes reflecte, como veremos, esta abertura às novas gerações, tendo mantido, contudo, os laços com o naturalismo mais tradicionalista. E reflecte também as boas relações pessoais que o Director sempre preservou, quer com personalidades amplamente reconhecidas no meio cultural, como Luciano Freire, José de Figueiredo, Afonso Lopes Vieira e Reynaldo dos Santos⁹⁷, quer com artistas seus contemporâneos a que reconhecia valor, como Eduardo Viana, António Soares, Jorge Barradas, Sarah Afonso, Diogo de Macedo e muitos mais.

A nomeação como director do MNAC levou ao estabelecimento de Sousa Lopes em Portugal. No entanto, apesar da sua actividade como pintor e director ter passado a estar centrada em Lisboa, continuou a realizar, até pelo menos ao final da década de 40, frequentes viagens de estudo, quer no interior do país, quer fora de Portugal. O seu percurso artístico e as funções como director do MNAC são, por isso, indissociáveis e revelam que Sousa Lopes foi, sobretudo e até ao final da sua vida, um pintor.

Das viagens que realizou no país, destaca-se o período de cerca de um mês que passou, em Setembro de 1928, na região das Penhas Douradas (Serra da Estrela) e em Castelo de Vide. Nestas regiões, recolheu, na serra, apontamentos sobre a vida dos pastores, que depois passou a tela. As paisagens alentejanas e as actividades agrícolas constituíram temas que enriqueceram a sua obra, vindo estes trabalhos a ser apresentados, em Fevereiro de 1929, na Exposição Internacional de Barcelona⁹⁸.

Em 1932, participou no processo de recriação da ANBA, por iniciativa do então Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos, o que lhe valeu a eleição como vogal-fundador da ANBA⁹⁹. Em Maio do mesmo ano, organizou, na SNBA, uma exposição, mais pequena que as anteriores, para apresentar a tela “Remuniciamento de

⁹⁶ SILVA, Raquel Henriques da – *Op. cit.*, 1994, p. 16.

⁹⁷ Reynaldo dos Santos (1880-1970), médico, escritor, historiador e crítico de arte, foi consultor de cirurgia do CEP na Primeira Guerra Mundial. A amizade com José de Figueiredo motivou o seu interesse pela Arte, vindo a estudar pintura e escultura em Itália e a desenvolver estudos também em Arquitectura.

⁹⁸ SANTOS, Manuel Farinha dos – *Op. cit.*, 1962, p. 44.

⁹⁹ Por decreto de 5 de Março de 1932, cf. *Exposição Sousa Lopes (obras doadas ao Estado)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, Dez. de 1945, s/p.

Artilharia” e ainda vinte e três telas, a maioria das quais já conhecidas desde a exposição de 1927.

Em 1934, Sousa Lopes apresentou no seu *atelier* da Casa do Regalo três trabalhos de pintura a fresco que denotavam uma surpreendente alteração na sua obra¹⁰⁰. O mais importante dos trabalhos apresentados foi o tríptico “Os Moliceiros”¹⁰¹, que representava, em cada um dos painéis de tamanho natural, uma fase diferente da faina de apanha do moliço na ria de Aveiro.

Sousa Lopes empenhou-se no aperfeiçoamento da técnica do fresco até à sua morte. Em 1935, concluiu três frescos destinados a decorar sobreportas no edifício da Assembleia Nacional sobre os temas “A Vindima”, “Pesca” e o “Lagar de Azeite”¹⁰². Em Janeiro de 1937, mostrou, de novo, na SNBA, na “Primeira Exposição de Arte Retrospectiva (1880-1933)”, o desenho em cartão para um fresco “Pescadores” e o “Retrato de Cormon”, desenho que já tinha passado a água-forte. No mesmo ano, apresentou, numa exposição realizada na Liga dos Combatentes da Grande Guerra, quatro telas, em que se incluíam temas populares, como “A Romaria” e “Mercado de Lanheses”.

Por inerência do cargo de director do MNAC, Sousa Lopes recebeu muitos convites para integrar comités de várias exposições, quer em Portugal, quer no estrangeiro. Destes convites, destaca-se o que lhe foi dirigido pela *Légation de la République Française* em Portugal, para integrar o Comité de Propaganda, em Lisboa, da exposição internacional *Arts et Techniques dans la Vie Moderne*¹⁰³, que decorreu em 1936, bem como a solicitação para formar parte do Comité da Exposição de Memling, realizada, em 1939, em Bruges¹⁰⁴.

¹⁰⁰ *Catálogo da Exposição de Pintura a fresco de Sousa Lopes*. Lisboa, 1934, s/p.

¹⁰¹ Este tríptico foi adquirido pelo Estado por 80.000\$00 (valor próximo ao montante total do MNAC para aquisições) para decoração “*de qualquer edifício, já construído, em construção ou a construir*”. Ofício de José de Figueiredo ao Ministro da Instrução Pública, 27.06.1934, AHME, fundo DGESBA, cx. 3027. No Museu Marítimo de Ílhavo, após a ampliação e remodelação total de 2001, encontra-se apenas um estudo, em tela, de um dos painéis de “Os Moliceiros”.

¹⁰² SANTOS, Manuel Farinha dos – *Op. cit.*, 1962, p. 51. Farinha dos Santos descreve em pormenor estes frescos, indicando até as tonalidades do colorido empregado, tendo chegado à posse da família os seus desenhos picotados. No entanto, segundo informação da Conservadora do Palácio e do Museu da Assembleia da República, estes trabalhos não se encontram no edifício. Carta de Teresa Parra da Silva aos familiares do pintor, 06.05.1997.

¹⁰³ Ofício da *Légation de la République Française au Portugal* a ASL, 23.01.1936, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1936)*, Of. n.º. 606.

¹⁰⁴ Ofício do *Comité da Exposição Memling* a ASL, 03.04.1939, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1939)*, Of. n.º. 1029.

Nos anos seguintes, recolheu, na zona da Nazaré, retratos de homens do mar, em estudos preparatórios para a encomenda destinada aos grandes painéis a fresco do salão nobre do edifício da Assembleia Nacional. Estes painéis, um pouco à maneira de Puvis de Chavannes e glosando temas dos Descobrimentos, parecem marcados, sobretudo ao nível da composição, por algum retrocesso no percurso do artista “*pelo empenho académico com que assumiu o programa decorativo*”¹⁰⁵.

Em 12 de Dezembro de 1940, Sousa Lopes realizou uma nova exposição no seu *atelier* da Casa do Regalo, em que apresentou muitos estudos das figuras dos mareantes que seriam incluídas nos painéis, bem como os cartões que representavam os projectos para os frescos.

O conjunto decorativo era composto por sete murais, com os temas “Conquista de Ceuta”, “Painel do Infante”, “O Primeiro Padrão no Congo”, “Passagem do Cabo das Tormentas”, “A Primeira Cruz”, “Conquista de Malaca” e “Chegada de Vasco da Gama a Calicute”. Para além destes estudos, apresentou uma tela, já terminada, “O Infante D. Henrique Examinando os Portulanos”, executada por encomenda do Instituto Ibero-Americano de Hamburgo, que foi apresentada na Alemanha, em Abril de 1942, no âmbito de uma exposição onde participaram outros artistas portugueses. Esta tela seria destruída durante a Segunda Guerra Mundial¹⁰⁶.

¹⁰⁵ SILVA, Raquel Henriques da – *Op. cit.*, 1994, p. 183.

¹⁰⁶ SANTOS, Manuel Farinha dos – *Op. cit.*, 1962, pp. 53-54 e p. 63.



Sousa Lopes junto à tela *O Infante D. Henrique Examinando os Portulanos* na Casa do Regalo
Col. FCG – cortesia Biblioteca de Arte

A execução da encomenda dos frescos para a Assembleia foi interrompida pela morte de Sousa Lopes, em 21 de Abril de 1944, tendo sido continuada pelos pintores Domingos Rebelo e Joaquim Rebocho.

CAPÍTULO III

SOUSA LOPES DIRECTOR DO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA (1929-1944)

1.1. Intervenções no edifício

Ao assumir a direcção do MNAC, o primeiro projecto de Sousa Lopes foi a preparação e a abertura de uma sala dedicada a Columbano Bordalo Pinheiro, no antigo *atelier* do mestre, que foi integrado no circuito expositivo do Museu e onde se encontravam já várias telas e desenhos que, após a morte do pintor, foram doadas ao Estado pela sua viúva, Emília Bordalo Pinheiro e por outros familiares e amigos.



MNAC, *Sala Columbano*, c. 1940, Col. MNAC – MC

cortesia © DDF/ IMC

Paralelamente às obras de abertura da Sala Columbano, o Director manifestou, desde logo, a necessidade de proceder a “*melhoramentos imprescindíveis nas outras salas*”¹⁰⁷ do Museu, que seriam viabilizadas pelo reforço das dotações orçamentais. Essas intervenções passaram pelo revestimento a casquinha de alguns portais, pela supressão de uma das portas (tapada com tijolo), pela reparação do telhado e da clarabóia de uma sala, pelo arranjo e a pintura dos tectos, por revestimentos em paredes,

¹⁰⁷ Ofício de ASL ao Presidente do CAA, 28.02.1930, *Livro de Ofícios enviados n.º 2 MNAC (1930)*, Of. n.º 131.

pela substituição do soalho de outra sala em “*boa madeira de pinho*”, pela aquisição de molduras e pela encomenda de mobiliário francês¹⁰⁸.

Apesar da anexação do *atelier* de Columbano, o director do MNAC reconhecia que o espaço do Museu era profundamente limitado e, por isso, ainda em 1929, dirigiu um ofício ao Presidente do CAA a comunicar ser “*da maior urgência o aumentar o número das salas do Museu Nacional de Arte Contemporânea, a fim de poder expor obras de arte, tanto pintura, como escultura e desenho, de incontestável valor que estão condenadas a continuar enchendo as arrecadações com grande prejuízo moral para os seus autores e desprestígio para a arte nacional*”¹⁰⁹.

Tendo em vista colmatar a limitação espacial do MNAC, Sousa Lopes, ainda em 1929, comunicou ao director do CAA, o projecto de anexar a aula de modelo-vivo da ESBAL, “*contígua à sala central do Museu*”. Este projecto foi aceite pela ESBAL que, em troca, pedia ao MNAC uma sala de iguais dimensões, sugerindo que essa aula fosse construída “*num dos pátios interiores*”¹¹⁰ do edifício da ESBAL.

Para dar seguimento ao acordo, Sousa Lopes ordenou a demolição de uns “*barracões que ocupavam um dos pátios do edifício da Escola*” e solicitou à DGEMN o projecto de construção de um anexo para a sala da ESBAL¹¹¹.

Ainda em 1930, foi elaborado o projecto de adaptação daquela aula da ESBAL a sala de exposições do MNAC, como comprova a Memória Descritiva do projecto, na qual se refere que esse *atelier* estava situado ao lado da “*Sala Columbano e no alinhamento das outras salas do museu*” e era composto por “*uma sala grande e uma pequena saleta anexa*”¹¹², com uma divisória que seria demolida.

Em 1932, na correspondência com a DGEMN, Sousa Lopes faz referência ao arranjo de uma arrecadação e, em Março do mesmo ano, pediu à DGESBA verba para adquirir 75 metros de fazenda para forrar uma sala. Em Junho de 1932, Sousa Lopes foi autorizado a comprar molduras para “*a exposição da nova sala do museu*” e, já no final

¹⁰⁸ *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1930)*, 09.05.1930, Of. n° 272 e Ofício do *Departement Cuivrierie Siegel* a ASL, 02.10.1930, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1930)*, Of. n° 277.

¹⁰⁹ Ofício de ASL ao Presidente do CAA, s/d. [anterior a 08.06.1929], *Livro de Ofícios enviados n° 2 MNAC (1929)*, Of. n° 123.

¹¹⁰ Ofício do director da ESBAL a ASL, 08.06.1929, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1929)*, Of. n° 252.

¹¹¹ Este projecto, de acordo com a correspondência da DGEMN, só teve concretização em 1932. Cf. Anexo VI: Memória Descritiva do Projecto de Construção de um anexo ao MNAC, 20.05.1932 - Arquivo DGEMN, DSARH-005, Pasta: 4574/13.

¹¹² Cf. Anexo V: Memória Descritiva do projecto de Adaptação d’um antigo *atelier* a sala de exposições no MNAC, 13.12.1930 - Arquivo DGEMN, DSARH-005, pasta: 4574/12.

do ano, fizeram-se obras de carpintaria e pedraria para melhoramento das salas e arranjos no vestiário do pessoal menor¹¹³. Estes arranjos incidiram sobre arrecadações que foram sendo integradas no espaço do Museu.

As limitações do edifício do MNAC levaram o Director a solicitar nova campanha de obras, em Maio de 1933, desta vez com encerramento do Museu durante trinta dias. Nesta altura, de acordo com a correspondência oficial, também foi adquirido novo mobiliário¹¹⁴. No entanto, ainda em Julho daquele ano, Sousa Lopes voltaria a reclamar a falta de condições do Museu, pedindo a substituição dos pavimentos de mais duas salas que eram de “*corticite e isso era muito mau para a humidade*”. E antes do Verão terminar, o Director reclamava, de novo, a necessidade de encerrar o Museu por mais trinta dias “*para melhoramentos*”¹¹⁵.

Apesar destas intervenções, o edifício do MNAC continuava a não corresponder às exigências museográficas e às dos visitantes. Consciente desta situação, em 1934, uma vez mais, Sousa Lopes queixou-se à DGEMN que três salas do Museu e um corredor estavam em “*péssimas condições por falta de iluminação natural, estando nestas salas expostas obras de arte do máximo interesse, assinadas por grandes Mestres, as quais não podem ser vistas, o que tem motivado justos protestos do público!*”. Por este motivo, solicitou à DGEMN que mandasse “*proceder ao estudo necessário para se fazer uma instalação condigna que possa satisfazer os interesses da Arte e dos visitantes do Museu*”¹¹⁶.

O tom do ofício de Sousa Lopes manifesta o cansaço do Director face aos problemas recorrentes que o edifício evidenciava. Ainda nesse ano (1934), Sousa Lopes chamou a atenção da DGESBA para o perigo de incêndio que o Museu apresentava por estar localizado junto a uma oficina de ferragens, facto para o qual a DGEMN vinha alertando desde 1929, considerando que a proximidade do Museu de “*oficinas e*

¹¹³ Ofício de ASL ao Director Geral da DGESBA, 23.03.1932, *Livro de Ofícios enviados nº 2 MNAC (1932)*, Of. nº. 203 e Ofício do Ministério da Instrução Pública a ASL, 23.11.1932, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1932)*, Of. n.ºs. 366 e 389.

¹¹⁴ Ofício da DGESBA a ASL, 05.05.1933, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. nº. 428 e Ofício de ASL ao Director Geral da DGESBA, 30.06.1933, *Livro de Ofícios enviados nº 3MNAC (1933)*, Of. nº 44.

¹¹⁵ Ofício de ASL ao Director Geral da DGESBA, 31.07.1933, *Livro de Ofícios enviados nº 3 (1933) MNAC*, Of. nº. 54 e Ofício do Director Geral da DGESBA, 23.08.1933, *Livro de Ofícios Recebidos (1933/1935) MNAC*, Of. nº. 445.

¹¹⁶ Ofício de ASL ao Director Geral da DGEMN, 25.01.1934, *Livro de Ofícios enviados nº 3 MNAC (1934)*, Of. nº. 99.

materiais inflamáveis” não era somente perigosa, como perturbava os visitantes pelo “*ruído produzido pelo motor nas oficinas*”¹¹⁷.

A proximidade da ESBAL era outra reclamação constante do Director, já que, segundo Sousa Lopes, os alunos faziam “*atentados*” contra o Museu, estragando propositadamente os telhados e corredores¹¹⁸. O facto dos dois edifícios terem uma entrada comum era outro motivo de crispação entre a ESBAL e o MNAC, já que o funcionário da ESBAL, responsável pela abertura da porta de acesso às duas instituições, por vezes não comparecia aos domingos. Esta situação levou Sousa Lopes a propor, em 1936, a utilização de uma porta que dava para a Rua 16 de Outubro¹¹⁹ (Rua Serpa Pinto) e que desde aquela data servia de acesso às arrecadações. Esta entrada, já estava aberta, pelo menos desde 1943¹²⁰.

A aula de modelo-vivo foi outro motivo de querela durante vários anos, entre a ESBAL e o MNAC, porque, segundo Sousa Lopes, a ESBAL utilizava as novas salas mandadas construir pelo MNAC desde 1934, enquanto o Museu permanecia sem autorização para tomar posse da antiga aula (questão que, como se viu, durava desde 1930). As dificuldades do Museu levaram Sousa Lopes a escrever ao director da ESBAL manifestando “*a absoluta e urgente necessidade de alargamento, a fim de serem expostas as obras de arte ultimamente adquiridas e, estando já a Escola de Belas Artes de posse, e utilizando as referidas aulas, tenho a honra de solicitar a V^a. Exa. para informar quando poderá o Museu tomar posse da citada aula de modelo*”. A questão terá durado até 1936, data a partir da qual o tema deixa de ser referido na correspondência, depois de Sousa Lopes o ter levado à DGESBA¹²¹.

O projecto de anexação da aula de modelo-vivo pôde, então, ser executado e correspondia à “Sala dos Novos”, como aparece designada na planta do roteiro do

¹¹⁷ Ofício de ASL à DGESBA, 26.06.1934, *Livro de Ofícios enviados nº 3 MNAC (1934)*, Of. nº. 141 e Ofício da DGEMN ao Chefe de Gabinete do Ministério do Interior, 12.11.1929, Arquivo DGEMN, DSARH-005, pasta: 4574/12.

¹¹⁸ Ofício de ASL ao director da ESBAL, 21.05.1934, *Livro de Ofícios enviados nº 3 MNAC (1934)*, Of. nº. 135.

¹¹⁹ Rua da Leva da Morte, antigo topónimo da actual Rua Serpa Pinto que, desde o assassinato do deputado democrata Ribeira Brava no dia 16 de Outubro de 1918, tinha também aquela designação. Cf. *Guia de Portugal*, p. 233 e Ofício de ASL ao director-geral da DGESBA, 08.10.1936, *Livro de Ofícios enviados nº 4 MNAC (1936)* Of. nº. 83 *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1936)*, Of. nº. 702.

¹²⁰ Cf. Anexo VIII: considerações de Luís Cristino da Silva sobre as instalações do MNAC.

¹²¹ Ofício de ASL ao director da ESBAL, 06.07.1934, *Livro de Ofícios enviados nº 3 MNAC (1934)*, Of. nº. 151 e Ofício de ASL ao director Geral da DGESBA, 09.07.1935, *Livro de Ofícios enviados nº 3 (1935) MNAC*, Of. nº. 244.

MNAC, elaborado em 1936, por José de Bragança¹²². Segundo Diogo de Macedo, este espaço correspondia ao antigo *atelier* de Veloso Salgado¹²³. Em 1938, esta sala sofreu uma renovação museográfica, abrindo ao público no dia 27 de Julho com uma exposição de “*pintura e escultura de carácter modernista*”¹²⁴ (ver capítulo III, 3.4).



MNAC, *Sala de Arte Moderna*, 1938, Arquivo *Diário de Notícias*

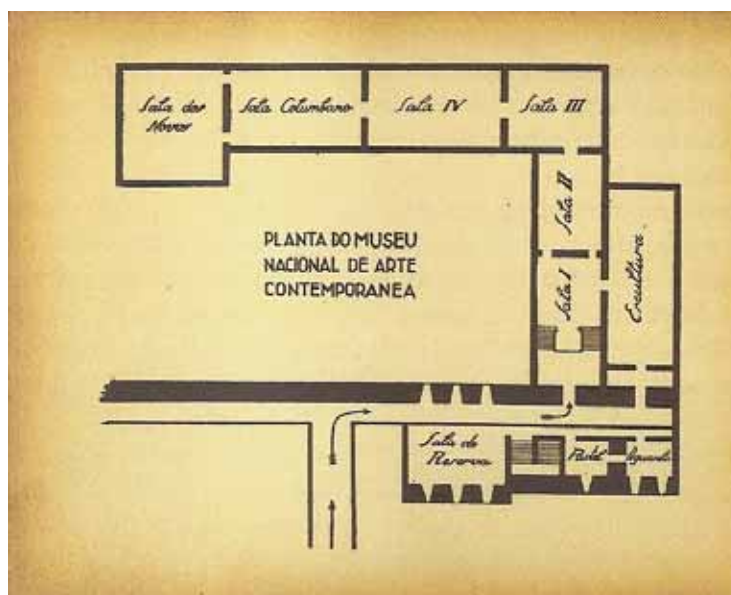
Pela mesma altura, foram realizadas alterações noutras salas do Museu “*a fim de serem expostas mais algumas valiosas obras de arte*”¹²⁵. O MNAC passou então a contar com seis salas de pintura, uma sala de escultura e duas salas mais pequenas de aguarela e pastel.

¹²² BRAGANÇA, José – *Portugal: A Arte, os Monumentos, a Paisagem, os Costumes, as Curiosidades*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, s.d. [1936].

¹²³ MACEDO, Diogo de – *Op. cit.*, 1953, p.12.

¹²⁴ Ofício de Francisco Romano Esteves aos directores de vários jornais, 27.07.1938, *Livro de Ofícios enviados n.º 5 MNAC (1938)*, Of. n.º. 227.

¹²⁵ Idem, *Ibidem*.



Planta do MNAC, c.1936

José Bragança, *Op. Cit.*

1.2. Projectos para um novo edifício

Ainda em Novembro de 1929, existiu o projecto de ampliar o Museu para “*uns terrenos existentes nas traseiras*” e que eram, em parte, ocupados pelo Governo Civil de Lisboa, levando a DGEMN a propor ao Ministro do Interior a “*expropriação*” daquela “*pequeníssima parte*” de terreno¹²⁶. Para esta ampliação, Sousa Lopes consultou o arquitecto Raul Lino¹²⁷, como refere um ofício deste de Maio de 1930: “*A pedido do Ex. Sr. Adriano de Sousa Lopes (...) tenho a honra de enviar a V. Ex.ª. uma cópia em 4 folhas do projecto para ampliação daquele museu, projecto elaborado segundo indicações em tempo recebidas e que agora se destina à preparação de um orçamento*”. Não se encontra, junto a esta carta, o projecto a que Raul Lino se refere¹²⁸.

No final do ano de 1932, Sousa Lopes recebeu um convite da Câmara Municipal de Lisboa para participar na Comissão incumbida de apreciar e analisar o novo projecto

¹²⁶ Ofício do director-geral da DGEMN ao Ministro do Interior, 12.11.1929 - Arquivo DGEMN, DSARH-005, pasta: 4574/12.

¹²⁷ Raul Lino (1879-1974), defensor de uma arquitectura baseada na tradição portuguesa, apropriada pelo Estado Novo, autor de projectos como a Casa-Museu dos Patudos (Alpiarça). Em 1944, colaborou com o arquitecto Baltasar de Castro na renovação do MNAC. Desempenhou funções no Ministério das Obras Públicas, ao serviço da DGEMN. Entre 1967 e 1974 foi superintendente dos Palácios Nacionais e Presidente da ANBA. Para Raul Lino ver o catálogo *Arquitectura do Século XX: Portugal*. Lisboa/Frankfurt: 1997.

¹²⁸ Cf. Anexo IV: Ofício de Raul Lino ao director geral da DGEMN, 16.05.1930 - Arquivo DGEMN, DSARH-005, pasta: 4574/13.

para o MNAC, no Parque Eduardo VII¹²⁹. Projecto já reclamado por José Pacheco, em 1925, e que, uma vez mais, não teria seguimento. Não encontramos, nos arquivos da DGMEN, do MNAC ou da DGESBA, quaisquer desenhos ou referências ao citado projecto.

Em Novembro de 1934, no âmbito do concurso “Plano Geral de Melhoramentos da Capital”, o Ministro das Obras Públicas, Eng.º. Duarte Pacheco, nomeou uma Comissão encarregada de desenvolver o estudo para a construção de um novo edifício para o MNAC, no antigo terreno do Convento das Francesinhas, próximo ao Palácio do Congresso¹³⁰. Por razões não esclarecidas, esta localização seria abandonada, visto que o Programa apresentado no ano seguinte (1935) não previa um terreno determinado.

1.2.1. Programa para o novo edifício do MNAC (1935)

A 15 de Abril de 1935, a Comissão presidida por Sousa Lopes, de que faziam também parte o arquitecto Cottinelli Telmo e o engenheiro Teófilo Leal de Faria, apresentou o Programa para execução de um Anteprojecto para o novo edifício do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Nesse documento, os autores do Programa começavam por apresentar os princípios museológicos subjacentes ao estudo, defendendo que um dos principais objectivos do futuro Museu era desfazer o *“conceito vulgar e até certo ponto justo de que museu é cemitério de arte (...) tirar-lhe o ar gravemente oficial, solene, pesado, torná-lo atraente, procurado, festivo, de modo que a lição proporcionada pela sua visita não seja demasiadamente monótona e “forçada”*¹³¹. Estes objectivos seriam alcançáveis se, no projecto de execução, fossem consideradas a localização geográfica, a criação de ambientes exteriores atractivos, a disposição da planta, que deveria contemplar um estudo de circulação dos públicos, as condições de iluminação, natural e artificial, a existência de locais de repouso ao longo do percurso expositivo e de espaços que proporcionassem ao Museu *“outras modalidades de vida”*.

Sugeriam, por isso, a instalação do Museu *“num jardim, cortado de pátios e recantos igualmente ajardinados e defendido, o mais possível, do movimento das ruas*

¹²⁹ Ofício da CML ao director do MNAC, 11.10.1932, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1932)*, Of. nº 380.

¹³⁰ Portaria de 05.11.1934, ass. pelo Eng.º. Duarte Pacheco - Arquivo DGEMN, DSARH-005, pasta: 4574/9.

¹³¹ Ver Anexo VII: Programa para execução de um Anteprojecto do novo edifício do MNAC, anexo ao Ofício de Sousa Lopes ao Ministro das Obras Públicas, 15.04.1935 - AHME, fundo DGESBA, cx. 3027, pasta 155.

circunjacentes”, jardim que serviria também para a exposição de escultura ao ar livre. E, em seguida, enunciavam os princípios de arquitectura que, no seu entender, deveriam orientar o projecto. Propunham que o edifício atendesse aos “*processos de construção moderna*”, evitando “*o bloco de construções, rasgando-o o mais possível e movimentando-o, se o terreno o permitir, de modo a que procure o sol ou dele se defenda, sem preocupações demasiadas de simetria ou de moldes convencionais*”. Justificaram estas considerações com os estudos desenvolvidos por investigadores americanos, como Benjamin Gilman¹³² e o Professor Robinson da Universidade de Yale (New Haven, CT, E.U.A.). Segundo estes, a “*fadiga do museu*” dependia “*quase fundamentalmente de um mau plano arquitectónico*”¹³³.

Em relação às salas de exposição, propunham a criação de uma “*galeria principal*” para as obras de referência da colecção e uma série de pequenas salas, “*em número suficiente para que todas as obras de real valor possam ser observadas pelos estudiosos que desejem documentar-se sobre a evolução da Arte em geral*”. Antecipando a reacção que estas considerações pudessem suscitar, alertavam que não seria necessário um “*edifício excessivamente vasto porque, quando forem estabelecidas as condições em que as obras dos artistas falecidos – merecedores dessa consagração – transitarem para os Museus de Arte Antiga, evitar-se-á o congestionamento e obteremos assim um justo equilíbrio*”¹³⁴. Nessas salas de menores dimensões seriam criados vários núcleos, de pintura, desenho, artes decorativas e escultura de interior, com o triplo da capacidade das salas que o MNAC tinha na época¹³⁵. Além destas, consideravam essencial a existência de uma sala para exposições temporárias, não só para artistas nacionais, mas também para “*alguma alta personalidade artística*”¹³⁶ estrangeira que visitasse o país.

Segundo o programa da Comissão, a planta destas salas seguiria o princípio do “*pitoresco*”, pautado por desníveis e diferenças de pé direito – e não o ritmo rígido de construção – “*salas pequenas, de forma poligonal, porque cada face, dentro da mesma sala, isola as respectivas obras expostas, pela quebra de plano; que as salas variem*

¹³² Pensamos referir-se a Benjamin Ives Gilman (1852-1933), assistente de psicologia na *Clark University* e curador do *Boston Museum of Fine Arts*, autor de publicações como *Museum Ideals of Purpose and Method* (1918).

¹³³ Ver Anexo VII: Programa para execução de um Anteprojecto do novo edifício do MNAC, anexo ao Ofício de Sousa Lopes ao Ministro das Obras Públicas, 15.04.1935 - AHME, fundo DGESEBA, cx. 3027, pasta 155.

¹³⁴ Idem, *Ibidem*.

¹³⁵ Cf. dimensões das salas do MNAC no convento de S. Francisco no quadro apresentado no referido Programa: Anexo VII.

¹³⁶ Idem, *Ibidem*.

tanto quanto possível de forma, dimensões, modo de iluminação, cor geral, etc., etc.”¹³⁷ e, assim, a exposição motive o visitante através da “*novidade*”, “*variedade*”, “*surpresa*”, e seja intercalada por zonas de descanso, que o “*distraiam*” de vez em quando e o motivem a continuar a visita.

Para fundamentar estas concepções, citavam as recentes propostas do arquitecto americano Clarence Stein¹³⁸ e as experiências de alguns museus da Europa e dos Estados Unidos. Chamavam ainda a atenção para a “*flexibilidade*” necessária ao museu moderno, proporcionada pela criação de soluções que permitissem “*variar*”, ao longo do tempo, a exposição.

Seguindo as propostas de outros arquitectos e especialistas, consideravam a hipótese de “*construção de uma ala com as paredes completamente envidraçadas, dispendo-se os tabiques interiores afastados destas e rasgados por novos envidraçados ao sabor dos casos particulares*”. Finalidade que, para os autores do Programa, não tinha apenas um objectivo prático, mas também benefícios para o visitante que, “*de tempos a tempos, encontrará no Museu aspectos parciais novos*”¹³⁹.

Um edifício com estas características arquitectónicas facultaria ao público a possibilidade de optar por diversos percursos, acabando “*com o velho labirinto constituído por uma enfiada de salas que é forçoso percorrer de ponta a ponta*”, e tornaria a visita ao museu um “*passatempo agradável, em vez de uma religiosa obrigação*”¹⁴⁰. Atendendo à estrutura funcional e disciplinar do museu, o Programa contemplava espaços de reserva e de conservação, oficinas, biblioteca, loja, arquivos (textual e fotográfico), salas de conferência, gabinetes, *ateliers* do director e do conservador, arrecadações e habitação para um segurança.

O Conselho de Belas Artes deu parecer favorável ao estudo, tendo mantido, contudo, algumas reservas e deixado claro que o projecto definitivo teria de ser de novo submetido à aprovação do Conselho¹⁴¹.

¹³⁷ Idem, *Ibidem*.

¹³⁸ Clarence Samuel Stein (1882-1975), arquitecto, urbanista e escritor americano de origem judaica que se destacou como um dos principais percursores do projecto urbanístico *Garden City*, nos Estados Unidos.

¹³⁹ Ver Anexo VII: Programa para execução de um Anteprojecto do novo edifício do MNAC, anexo ao Ofício de Sousa Lopes ao Ministro das Obras Públicas, 15.04.1935 - AHME, fundo DGESBA, cx. 3027, pasta 155.

¹⁴⁰ Idem, *Ibidem*.

¹⁴¹ Ofício de José de Figueiredo, Vice-Presidente do CSBA, ao director geral da DGEMN, 17.08.1935 - AHME, fundo DGESBA, cx. 3027.

Em relação à proposta de seguir o “*pitoresco*” e não a tradicional “*enfilade de salas*”, estavam em desacordo, não só “*pela impressão de equilíbrio e grandeza que assim se pode conseguir, sem se cair na monotonia, graças aos variados efeitos perspécticos, possíveis de diversos modos*”, mas também porque facilitava a “*vigilância das obras*”, uma vez que as despesas de pessoal, num museu, constituíam o encargo “*mais pesado de todos*” e de natureza constante. Em relação à exposição permanente, o Conselho era de opinião que num Museu Nacional de Arte Contemporânea não deviam ser integradas obras de valor artístico inferior. Essas obras deveriam ser expostas em museus regionais ou provinciais¹⁴². “*No Museu Nacional de Arte Contemporânea, primeiro do género no País, não ficam bem obras documentais, ao lado das que têm verdadeiro valor artístico; aliás, correr-se-á o risco de desnortear, não só o público, mas até os próprios artistas*”. Justificando esta consideração, distinguiram os casos dos museus de arte antiga, onde a exposição de obras documentais fazia todo o sentido pelo carácter “*mais pedagógico*” daqueles museus, permitindo ao público conhecer a evolução da arte ao longo do tempo¹⁴³.

Como é conhecido, o programa da Comissão de 1935 não teve continuidade. No entanto, o director do MNAC acreditou, até ao final da década de 30, “*estar resolvida a construção de um edifício para o Museu Nacional de Arte Contemporânea*”, motivo pelo qual, no projecto de orçamento de 1937, na rubrica reservada a “*melhoramentos na sede*”, apenas solicitava uma verba para “*obras de simples conservação*”. Obras que, nesse ano, passaram pela colocação de ventiladores, limpezas gerais e pinturas de tectos, aliás, com protestos dos ocupantes dos edifícios vizinhos¹⁴⁴.

O projecto de construção de um novo edifício foi, desde então, um assunto constante na correspondência entre o MNAC e a DGEMN. Em Novembro de 1939, em virtude do arquitecto Cottinelli Telmo estar frequentemente em viagens de serviço da DGEMN¹⁴⁵, o projecto do novo edifício do MNAC foi entregue ao arquitecto Eugénio Correia¹⁴⁶, que, pela mesma altura, planeava a construção do Museu de José Malhoa, inaugurado em 1940¹⁴⁷.

¹⁴² Esta distinção enquadra-se na reforma legislativa de 7 de Março de 1932, Decreto nº. 20.985, Cap. V, dos “Museus”, art. 49º, que estabeleceu a classificação dos museus em nacionais, regionais e municipais.

¹⁴³ Ofício cit. de José de Figueiredo em 17.08.1935.

¹⁴⁴ Queixa enviada pelo Hospital da Ordem Terceira para a DGESBA sobre o entulho acumulado das obras do MNAC - AHME, fundo DGESBA, cx. 3034: pasta 431.

¹⁴⁵ Ofício de ASL ao director da DGEMN, 11.01.1936 - Arquivo DGEMN, DSARH-005, pasta: 4574/9.

¹⁴⁶ Eugénio Correia (1897-1985), discípulo de José Luís Monteiro e arquitecto da DGEMN desde 1930, foi responsável por diversos projectos de construção e adaptação de edifícios do Património do Estado,

No entanto, em 1943, quando finalmente parecia estar decidida a construção do novo edifício do MNAC, já com localização determinada na Praça do Império, em Belém, no terreno dos antigos Pavilhões de Honra e de Lisboa da Exposição do Mundo Português (1940), o projecto foi entregue ao arquitecto Luís Cristino da Silva, que, por sua vez, tinha projectado os referidos pavilhões.

Por essa altura, Sousa Lopes já não se encontrava bem de saúde (desde 1942 a maioria da correspondência oficial do MNAC era assinada pelo conservador) e, apesar de ter sido contactado pelo engenheiro Manuel de Sá e Mello (presidente da Comissão Administrativa de Obras da Praça do Império e da Zona Marginal de Belém), para integrar a Comissão que daria sequência ao projecto de construção do novo edifício, o director do MNAC manteve-se afastado, tendo entregue o estudo desenvolvido em 1935¹⁴⁸.

1.2.2. Anteprojecto para o MNAC em Belém (1943)



Anteprojecto do MNAC em Belém, 1943

Arquivo DGEMN

como o do Museu José Malhoa, que elaborou a partir de um anteprojecto de Paulino Montês. Em 1955 foi promovido a Arquitecto Inspector Superior de Obras Públicas.

¹⁴⁷ Ofício da Repartição de Estudos de Edifícios ao director da DGEMN, 16.09.1939 - Arquivo DGEMN, DSARH-005, pasta: 4574/9.

¹⁴⁸ Ofício de ASL ao Eng.º. Manuel de Sá e Mello, 19.04.1943, *Livro de Ofícios enviados n.º 9 MNAC (1942/43)*, Of. n.º. 174.

Procurando integrar o novo Museu Nacional de Arte Contemporânea num programa cultural de conjunto, que a nova localização favorecia pela proximidade ao Mosteiro dos Jerónimos e a outros museus¹⁴⁹, o projecto de Cristino da Silva¹⁵⁰, de 27 de Dezembro de 1943, contemplava também a construção de um Museu de Escultura Comparada, num terreno excedente e anexo ao futuro MNAC¹⁵¹.

A criação de um Museu de Escultura Comparada era defendida por Diogo de Macedo, desde pelo menos 1919, data em que a sua fundação chegou a estar publicada no *Diário do Governo*. Em 1940, no âmbito das Comemorações do Duplo Centenário da Nacionalidade, o escultor organizara uma Exposição de Escultura Comparada no Museu Nacional de Arte Antiga, na sequência da qual apresentou um relatório a realçar a importância da criação deste novo museu¹⁵².

De acordo com a Memória Descritiva do Anteprojecto, Cristino da Silva projectava a construção de um edifício de dois pisos, de composição assimétrica, com configuração de planta em “E”, cujos braços se estenderiam na direcção do Tejo. O corpo principal da construção seria orientado no sentido Norte-Sul e dividido em 28 módulos iguais, rematados na fachada lateral-sul por uma torre monumental, composta por dois terraços, com acesso independente ao exterior, por meio de um elevador. A torre estaria aberta ao público todos os dias. Recuperando a memória recente da exposição de 1940, no cimo desta torre, seria colocado um catavento, em ferro forjado, semelhante ao que figurara no Pavilhão de Lisboa da Exposição do Mundo Português.

Atendendo às funções museológicas do edifício, enunciadas no programa da Comissão de 1935 e que foi integrado no projecto de 1943, Cristino da Silva reservava o rés-do-chão para os serviços administrativos e culturais do Museu, onde existiria também uma zona de exposição de artes decorativas e de escultura ao ar livre (pátio, rodeado por galerias, em forma de claustro) e serviços gerais de depósito e oficinas. Este andar seria a entrada principal do Museu, demarcada do exterior por uma ampla galeria de arcadas para abrigar o público, apresentando no interior um *hall* circular, com

¹⁴⁹ Em 1942 tiveram início as obras de adaptação do antigo Pavilhão da Vida Popular da Exposição do Mundo Português a Museu de Arte Popular.

¹⁵⁰ Luís Cristino da Silva (1896-1976), professor de Arquitectura na ESBAL, destacou-se pelo projecto do Teatro Capitólio (Parque Mayer). Sob a égide do Ministro Duarte Pacheco concebeu as plantas da Praça do Areeiro e o traçado da Avenida António Augusto de Aguiar, marcando o estilo da arquitectura portuguesa do Estado Novo. Veja-se a propósito o excelente catálogo da exposição *Cristino da Silva (arquitecto)*, FCG – CAMJAP, 1996.

¹⁵¹ Cf. Anexo VIII: Plantas do conjunto do anteprojecto de Cristino da Silva para o MNAC - Arquivo DGEMN, DSARH-005, pasta 0866/5.

¹⁵² Cf. Anexo IX: Relatório de Diogo de Macedo sobre o Museu de Escultura Comparada.

acesso ao elevador da torre monumental e à escadaria para os andares de exposição. No primeiro piso, estariam as quinze salas de exposição permanente e um salão para exposições temporárias. Num piso intermédio, de acesso ao primeiro andar, seriam instalados o *atelier* do director, outros gabinetes, a biblioteca e a sala de conferências, assim como a habitação do segurança do Museu. O sótão estaria reservado aos serviços de investigação e arquivo.



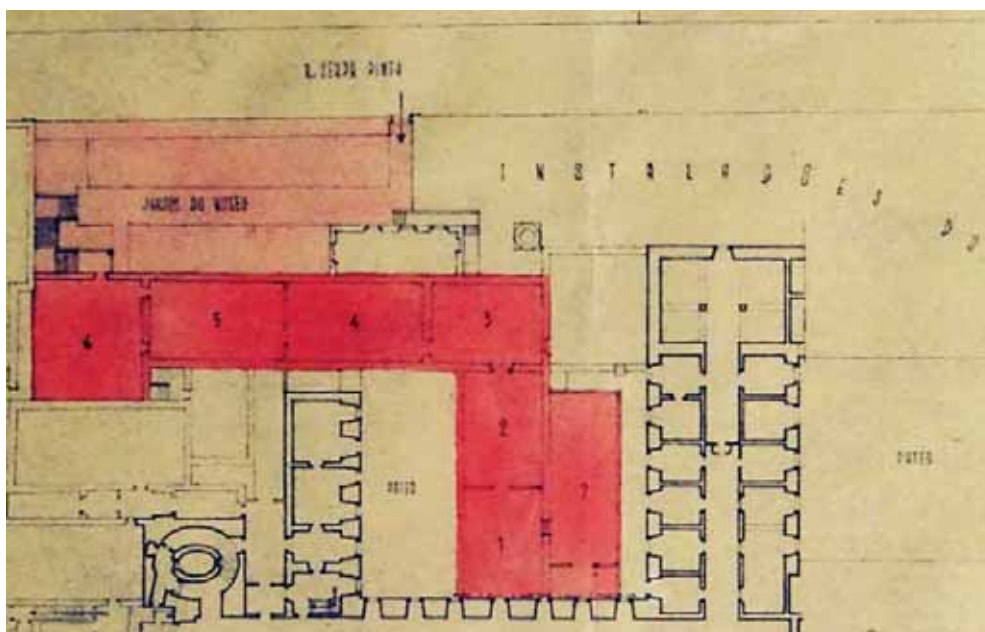
Alçado principal poente do anteprojecto do MNAC em Belém, 1943, escala: 1:200

Arquivo DGEMN

O programa museológico do Museu de Escultura Comparada foi desenvolvido por Diogo de Macedo, com base no relatório de 1940. Para além das razões assinaladas, Cristino da Silva e Diogo de Macedo justificavam a sua pertinência pelo “*esplêndido núcleo de esculturas italianas e francesas que os respectivos Governos desses países nos ofereceram, recentemente*”¹⁵³. Este Museu integraria núcleos de arte Românica, Gótica, Manuelina, Renascentista e Barroca e os materiais de revestimento do edifício seriam semelhantes aos do MNAC, em cantaria aparelhada. Com esta proposta, Cristino da Silva visava tirar partido da Praça do Império e respeitar a proximidade ao conjunto monumental do Mosteiro dos Jerónimos.

¹⁵³ Tratava-se, provavelmente, de um núcleo de esculturas de história da arte europeia e mundial, composto por reproduções em gesso – na escala original e de maiores dimensões – doadas pelo Governo Francês após a Exposição de Arte Francesa, realizada em 1934, em Lisboa, na SNBA e comissariada por José de Figueiredo. A este conjunto, juntavam-se outras reproduções, executadas por modeladores italianos que trabalharam com Alfredo de Andrade por ocasião da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola (1882).

Na Memória Descritiva do projecto (27 de Dezembro de 1943), o arquitecto reservou um capítulo de reflexão sobre as actuais condições do MNAC, considerando-as, desde a sua criação, “insalubres” e “impróprias”, pela inadequação do edifício do Convento de São Francisco a funções museológicas. A propósito destas considerações e sobre os recentes “melhoramentos” daquelas instalações, fez uma referência curiosa, tendo escrito o seguinte: “em 1943, sofreu este Museu algumas transformações, tendo-se procurado melhorar, tanto quanto possível, o aspecto das suas salas de exposição, tão velhas e tristonhas, o que, em parte, se conseguiu, sobretudo no que se refere à iluminação natural das salas e à entrada principal do Museu. Essa entrada, que, anteriormente, se fazia pelo Largo da Biblioteca, através dos longos e escuros corredores da Escola de Belas Artes, passou a fazer-se pela rua Serpa Pinto, por intermédio de um alegre pátio ajardinado, onde se dispuseram algumas esculturas, ao ar-livre. O aspecto geral do Museu melhorou, consideravelmente, com a realização das referidas obras, mas os seus serviços mantêm-se, no mesmo estado deficiente em que sempre se encontraram, em virtude de não disporem de maior superfície”. E, no quadro comparativo entre as dimensões actuais e futuras do museu, destacava a actual dimensão da sala de “escultura ao ar-livre”¹⁵⁴ do MNAC.



Planta do MNAC no Convento de S. Francisco (pormenor), 1943, escala: 00025

Arquivo DGEMN

¹⁵⁴ Cf. as áreas do jardim de escultura no anteprojecto de Cristino da Silva em *Anexos*, Anexo VIII.

Na correspondência oficial do MNAC, Sousa Lopes faz referência a umas intervenções, em Julho de 1943, que implicaram a reparação das clarabóias e telhados, colocação de vidros e realização de pinturas gerais nas salas de exposição¹⁵⁵, com encerramento do Museu durante os meses de Outubro e Novembro¹⁵⁶. A referência à nova entrada do MNAC, pela Rua Serpa Pinto, surge no regulamento para habitação de um guarda, junto ao Museu, com data de 5 de Dezembro de 1943. Entre as obrigações do referido guarda estava, então, a de garantir a segurança das “*duas entradas do museu, corredor da Escola de Belas Artes e porta que dá para a escada do pátio da Rua Serpa Pinto*”¹⁵⁷.

Estas alterações poderão ter resultado já da intervenção de Diogo de Macedo, que sucedeu a Sousa Lopes na direcção do MNAC, em Julho de 1944, e que, como se viu, integrou o projecto de construção do novo edifício de 1943, porque a saúde de Sousa Lopes e os seus últimos trabalhos nos frescos do edifício da Assembleia Nacional não lhe permitiam grande actividade no Museu. Diogo de Macedo acompanhava de perto o MNAC porque, desde 1938, intervinha na política de aquisições do Museu através da Junta Nacional de Educação, como se verá no capítulo reservado às *Incorporações*.

De facto, em Abril de 1945, depois da profunda remodelação que o MNAC sofreu, Diogo de Macedo, em depoimento ao jornal *Primeiro de Janeiro*, tecia as seguintes considerações: “*a minha principal preocupação foi introduzir-lhe higiene, dando-lhe ar, condicionando-o à luz do sol, limpando as suas paredes, alegrando os aspectos, descobrindo perspectivas, valorizando as obras expostas, simplificando tudo por selecção e disposição exposicional e, muito especialmente, dando-lhe uma autonomia de actividade por meio de uma independência total, desde a sua entrada à orientação cultural (...) voltei no sentido oposto a disposição do museu, fechando a sua antiga entrada que dependia de vontades estranhas à direcção do Museu (...) passando a dar-lhe uma entrada airosa, pitoresca e saudável, pela Rua Serpa Pinto, através de um pátio ajardinado*”¹⁵⁸. Referências semelhantes sobre a nova entrada do Museu e o aproveitamento do pátio de esculturas ao ar livre são feitas no *I Catálogo-Guia do*

¹⁵⁵ Ofício de ASL ao Director Geral da DGEMN, 08.07.1943, *Livro de Ofícios enviados nº 9 MNAC (1942/43)*, Of. nº. 191.

¹⁵⁶ Ofício da DGESBA a ASL, 09.10.1943, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1942/43)*, Of. nº. 1643.

¹⁵⁷ “Regulamento do guarda com residência junto ao MNAC”, anexo ao ofício de ASL à DGESBA, 29.03.1944, *Livro de Ofícios enviados nº 10 MNAC (1944/45)*, Of. nº. 42.

¹⁵⁸ MACEDO, Diogo de – Pela dignidade da arte. *Primeiro de Janeiro*, (11 Abril 1945).

MNAC¹⁵⁹. Mas, como vimos, a entrada pela Rua Serpa Pinto foi aberta ainda no período da direcção de Sousa Lopes, em 1943.



MNAC, *Jardim de Esculturas*, s.d., Col. FCG (espólio Mário Novais)
cortesia © Biblioteca de Arte da FCG

Os dois últimos anos da direcção de Sousa Lopes corresponderam a um decréscimo da sua intervenção no museu, que nem os rumores da construção de um novo edifício podiam esconder. O director estava doente desde 1941 e o mundo em guerra: em 1943 todos os serviços dependentes do Estado que guardavam obras de valor receberam instruções para cobrir os vidros com tiras de pano¹⁶⁰.

No mês anterior à sua morte, Sousa Lopes ainda escreveu à DGESBA a comunicar que “*devido à situação grave em que se encontra o património do Estado existente neste Museu e na intenção de a atenuar tenho a honra de solicitar a V.^a Ex.^a as devidas providências para que seja resolvido com a máxima urgência*”. Referia-se ao espaço para habitação permanente de um guarda no museu, já aprovado superiormente, porque, no fundo – e com a razão que o futuro lhe daria – já não acreditava que o projecto de 1935, a que Cristino da Silva deu forma em 1943, fosse executado.

¹⁵⁹ MACEDO, Diogo de – *I Catálogo-Guia do Museu Nacional de Arte Contemporânea*. Lisboa: MNAC, Abril de 1945.

¹⁶⁰ *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1942/43)*, 01.10.1943, Of. n.º. 1639.

2. Incorporações

A análise das incorporações no MNAC foi dividida em quatro pontos independentes, que respeitam ao modo de integração das obras na colecção: aquisições, incorporações por via do rendimento do Legado Valmor, doações e depósitos ou transferências. Face ao elevado número de incorporações, serão apenas destacadas as obras de incontornável referência na colecção do Museu, aquelas que corresponderam às opções estéticas de Sousa Lopes, ou cuja aquisição se justificou pelo contexto político e financeiro em que foram realizadas. Paralelamente, elaborámos um anexo com a lista completa das obras incorporadas durante a direcção de Sousa Lopes, organizado cronologicamente, pelo ano de incorporação e com indicação do título da obra, autor e número de inventário. Esta lista acompanha a dissertação em suporte informático.

2.1. Aquisições

No primeiro projecto orçamental enviado por Sousa Lopes ao Presidente do Conselho de Arte e Arqueologia, para os anos de 1930-31, o Director comunicou, desde logo, que a verba do MNAC para aquisições de obras de arte era “*manifestamente insuficiente para dar à arte nacional o indispensável estímulo para o seu progresso*”¹⁶¹. O Director propunha, assim, que aquele valor (que desde 1926 era de 35.000\$00) fosse elevado para 60.000\$00. Este pedido não foi de imediato atendido, já que, no projecto orçamental do ano seguinte (1931-32), Sousa Lopes revelou que, no período anterior, tinha disposto apenas de 31.900\$00 para aquisições. A verba para aquisições só veio a sofrer um aumento, embora pouco significativo, em 1932, tendo passado para 45.000\$00¹⁶².

Com esta limitação e dando continuidade à política de aquisições de Columbano Bordalo Pinheiro, o Director adquiriu, em 1930, a tela “Dia de mercado (Amarante)” de António Saúde e “Poeirada de luz” de Alves Cardoso, compradas na 4ª Exposição do Grupo Silva Porto¹⁶³. Demonstrando maior abertura em relação aos modernos incorporou, ainda nesse ano, a tela a óleo “Jogo de Damas”, de Abel Manta, e o guache

¹⁶¹ *Livro de Ofícios enviados n.º 2 MNAC (1930)*, Of. n.º 131.

¹⁶² *Livro de Ofícios enviados n.º 4 MNAC (1936)*, Of. n.º 15.

¹⁶³ Ofício da 4ª Exposição do Grupo Silva Porto ao director do MNAC, 22.02.1930, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1930)*, Of. n.º 270.

“As varinas”, de Jorge Barradas¹⁶⁴, dois artistas de referência do modernismo e que até aí não integravam a colecção do MNAC.



Abel Manta, *Jogo de Damas*, 1927
óleo s/ tela, 106 x 116 cm



Jorge Barradas, *As Varinas*, 1930
guache s/ cartão, 62,5 x 62,5 cm

Em 1931, e com excepção da aquisição do óleo “No terrasse do café des Plaires”, de António Soares, e do guache sobre papel “Composição”, do mesmo autor, de um desenho de José Tagarro e de uma aguarela de Maria Adelaide Lima Cruz, “O Homem do harmónio”¹⁶⁵, as restantes incorporações revelam a adesão de Sousa Lopes aos valores plásticos naturalistas. Foram então adquiridas telas como o “Retrato da Marquesa de Belas”, de Miguel Ângelo Lupi (obra classificada em 2006 como tesouro nacional), o “Regresso do Campo”, de José Campas, “A Feira de Barcelos”, de Luís Varela Aldemira, ou o “Moinho da Parada”, de Frederico Aires, bem como um estudo para a “Nave lateral direita da Igreja de S. Francisco”, de António Carneiro.

¹⁶⁴ Cf. *Museu do Chiado: Arte portuguesa, 1850-1950*. Lisboa: IPM, 1994, p. 224 e p. 236.

¹⁶⁵ Em relação às obras de António Soares, a compra da aguarela de Maria Adelaide Lima Cruz tem menor valor. Esta pintora trabalhava, então, ao lado de Eva Stachino e adquiriu notoriedade com os cenários para a montagem e a estreia de “A Carapinhada”, no Teatro Variedades (Parque Mayer). Cf. FRANÇA, José-Augusto – *Op. cit.*, 1991, p. 115.



António Soares, *No terrasse do café des Plaires*, 1920-30
óleo s/ tela, 33 x 36 cm

Em 1932, as incorporações denotam escolhas mais ousadas: um conjunto de desenhos de José Tagarro (“Retrato do Dr. Reis Santos”, “Ovarinas sentadas”, “Camponeza de gavinhos” e “Homem sentado”), escultor e desenhador que falecera no ano anterior, “Perto do Obó”, de Jorge Barradas, e uma “Paisagem da Primavera” de Sarah Afonso, aluna de Columbano e que até esta data não integrava a colecção do MNAC. Na escultura, foram incorporados um busto do escultor Barata Feyo e “Máscara de Rapariga”, de Francisco Franco¹⁶⁶.

Nesse ano ainda, Sousa Lopes propôs a aquisição de dois desenhos de António Soares, “Velho frequentador de botequins” e “Três saloias”, a qual não foi autorizada pelo Ministério da Instrução Pública, que afirmava que, enquanto o bronze de Francisco Franco tinha reunido parecer favorável do CSBA, os desenhos de Soares não¹⁶⁷, o que levou o Director a retomar a proposta de aquisição no ano seguinte¹⁶⁸.

O ano terminava com a proposta de compra de um “Retrato de Senhora”, de Eduardo Malta, “Rosas ao ar-livre”, de Eduarda Lapa¹⁶⁹, e com a autorização para a

¹⁶⁶ Cf. *Livro de Ofícios enviados n.º 2 MNAC (1932)*, Ofícios n.ºs. 143, 192, 181, 200, 229 e 259.

¹⁶⁷ Cf. Ofício do Ministério da Instrução Pública a ASL, 04.07.1932, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1932)*, Of. n.º. 368.

¹⁶⁸ *Livro de Ofícios enviados n.º 3 MNAC (1933)*, Of. n.º. 7.

¹⁶⁹ *Livro de Ofícios enviados n.º 2 MNAC (1932)*, Cf. Of. n.ºs. 260 e 262.

incorporação de um modelo em gesso do “Cristo Morto”, de Soares dos Reis (peças que só foram integradas no acervo em 1933)¹⁷⁰.

A partir de 1933, a análise das incorporações no MNAC, deve ser vista à luz das transformações políticas que o país sofreu. Ao período da ditadura militar, seguiram-se os anos da institucionalização do Estado Novo, realizada após o plebiscito da Constituição de 1933. Durante a década de 30 foram extintos os partidos políticos e definitivamente afastada a democracia parlamentar da Primeira República, mesmo nas suas correntes de “direita”. O país conheceu anos de estabilidade económica, o que permitiu o aumento das dotações orçamentais dos museus e se reflectiu no triplicar da correspondência oficial que procurou orientar a sua actividade, sobretudo na nova disciplina financeira e política¹⁷¹.

O MNAC passou, assim, a receber inúmeras circulares da DGEBSA e da Direcção Geral de Contabilidade Pública, que reforçavam o desejo de integrar os museus nos ideais do regime e manifestavam um maior controlo sobre a sua actividade. Cite-se, a título de exemplo, uma circular de Abril de 1933 que pedia para, no dia 28 de Maio, ser hasteada a bandeira nacional no edifício do Museu¹⁷². Eram igualmente recorrentes os ofícios e as circulares que pediam ao Director informações sobre “*tudo o que possa pôr em relevo a obra da Ditadura e do Estado Novo*”¹⁷³.

Em Setembro de 1933, foi criado o Secretariado da Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro¹⁷⁴. Com o SPN, Ferro dotou o “Salazarismo” de um projecto cultural que combinava, com alguma habilidade, recursos estéticos modernos com um programa nacionalista, de “*reinvenção da tradição*”. Com uma origem política e cultural filiada em Marinetti¹⁷⁵ e no fascismo italiano, que era muito diferente do provincianismo conservador e católico de Salazar, António Ferro conseguiu persuadir o

¹⁷⁰ *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1932)*, Of. n.º. 393.

¹⁷¹ Cf. LIRA, Sérgio – *Museus no Estado Novo: continuidade ou mudança?* In CUSTÓDIO, Jorge (coord.) – *100 anos de património, memória e identidade*, Lisboa: IGESPAR, 2010, p. 193.

¹⁷² Circular da DGEBSA, 27.04.1933, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, n.º. 434.

¹⁷³ Ofício da DGEBSA a ASL, 20.04.1934, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. n.º. 482.

¹⁷⁴ António Ferro (1895-1956), escritor, jornalista, crítico de arte e político que admirava o ideário revolucionário do fascismo e que apoiou a intervenção de Portugal na Primeira Guerra Mundial. Em 1927 publicou *Viagem à volta das Ditaduras* e, já em 1933, *Salazar – O Homem e a sua obra*, baseado nas entrevistas ao *Diário de Notícias*, as quais permitiram a Salazar expor o corpo doutrinário do novo Regime. Como director do SPN/SNI, Ferro desempenhou um papel essencial de incentivo ao modernismo, dando especial atenção ao cinema e à arte popular, que, com o seu apoio, passaria a ter um museu próprio.

¹⁷⁵ Filippo Marinetti (1876-1944), autor do *Manifesto Futurista* publicado em 1909 no jornal parisiense *Le Figaro*, o qual influenciou a criação de uma das principais vanguardas estéticas do princípio do séc. XX, o Futurismo. Nele se radicaram os ideais futuristas de artistas portugueses, como Almada ou Santa-Rita. Em 1932, Marinetti visitou Lisboa, onde proferiu uma conferência sobre o Futurismo.

Presidente do Conselho da necessidade de atrair “*rapazes talentosos*” para o regime¹⁷⁶. As iniciativas dos modernistas, que até aí eram, sobretudo, independentes (como vimos no capítulo I, 1.4), foram integradas na “Política do Espírito” de António Ferro, colocando-se entre o modernismo e a tradição, num País que, sob a ditadura de Salazar, só poderia ser *equilibradamente moderno*. E muitos desses “rapazes” – como foi notoriamente o caso de Almada Negreiros, Leopoldo de Almeida e outros – aderiram às propostas de Ferro e produziram importantes obras, dentro dos parâmetros ideológicos do regime.

Sobre este contexto cultural e político, ao longo deste estudo consultámos as fontes para procurar correspondência entre o SPN/António Ferro e Sousa Lopes, que pudesse evidenciar directrizes do SPN, ou de Ferro, ao director do MNAC sobre a política de incorporações do Museu. A verdade é que não se encontrou, nem no arquivo do SPN/SNI, nem na correspondência oficial do MNAC, da DGESBA e da JNE, qualquer indício que sustente a existência de orientações na política de aquisições do MNAC.

Não temos, no entanto, qualquer dúvida que o director do MNAC tinha proximidade e boas relações com António Ferro. Em 1927, a propósito da segunda exposição individual de Sousa Lopes, Ferro teceu consideráveis elogios ao pintor¹⁷⁷ e, em Novembro de 1931, quando o pintor espanhol Ignacio Zuloaga visitou Lisboa, foi recebido no *atelier* de Sousa Lopes, na Casa do Regalo, por António Ferro, José de Figueiredo e o compositor Viana da Mota e filhos¹⁷⁸.

Merece registo o facto de, a partir de Abril de 1933, o MNAC dispor de extensão telefónica¹⁷⁹. Em assuntos que considerava “melindrosos”, Sousa Lopes tinha o cuidado de responder por escrito referindo-se a conversas telefónicas. Foi o que aconteceu no caso de um telefonema de Almada Negreiros. Em 1934, este pintor inquiriu o Director sobre a aquisição de uns desenhos seus, proposta a que Sousa Lopes entendeu dever responder por escrito, informando que a compra dos desenhos não tinha reunido votos suficientes do CSBA e que não podia dar mais explicações, justificando que o assunto

¹⁷⁶ BARRETO, António e MÓNICA, Maria Filomena (coord.) – *Dicionário de História de Portugal*, Porto: Figueirinhas, 2000, vol. 9.

¹⁷⁷ Ver Anexo III: FERRO, António – Um grande pintor. *Diário de Notícias*, 13.03.1927.

¹⁷⁸ O pintor Ignacio Zuloaga em Lisboa. *Diário de Notícias*, 25.11.1931. A mesma notícia referia a promessa do pintor espanhol voltar a Lisboa “*para pintar alguns quadros que já leva na retina. Sabemos mesmo que um desses quadros será destinado a enriquecer o Museu Nacional de Arte Contemporânea*”.

¹⁷⁹ Cf. *Livro de Ofícios enviados n.º 3 MNAC (1933)*, Of. n.º. 46.

não era da sua competência, mas desse Conselho¹⁸⁰. Não cremos que Sousa Lopes, caso tivesse recebido alguma orientação superior para a compra de obras, ainda que de forma verbal ou telefónica, não a registasse depois por escrito, sobretudo se não estivesse de acordo com essa indicação.

Por outro lado, a aquisição de obras nas exposições do SPN, cujo ciclo se iniciou em 1935, era matéria tratada directamente entre o Director e os artistas, como esclareceu, aliás, o próprio Secretariado a Sousa Lopes, afirmando que o SPN “*nada tem com a aquisição das obras que figuram nas exposições aqui efectuadas. Limita-se a ceder a sua sala sem quaisquer encargos para os expositores e sem lhes cobrar a mínima percentagem nas vendas que realizam. As transacções passam-se exclusivamente entre vendedor e comprador*”¹⁸¹.

Dentro deste contexto, entre 1933-34, o orçamento do MNAC para aquisições de obras de arte foi consideravelmente aumentado, tendo passado de 45.000\$00 para 120.000\$00¹⁸². Este “*alívio financeiro*” foi sentido também noutros museus nacionais e regionais¹⁸³ que, tal como o MNAC, passaram a fazer parte, ainda que modestamente, da agenda política, ideológica e de propaganda do regime¹⁸⁴. Tendo podido dispor de uma maior dotação orçamental, Sousa Lopes alargou consideravelmente o acervo do MNAC, quantitativa e qualitativamente, tendo duplicado o número de aquisições entre 1933-1935 relativamente ao período anterior (1929-1932), como é possível observar no gráfico abaixo.

¹⁸⁰ *Livro de Ofícios enviados nº 3 MNAC (1934)*, Of. nº. 112.

¹⁸¹ Ofício do SPN a ASL, 31.03.1944, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1944/45)*, Of. nº. 1703.

¹⁸² Ofício de ASL ao director geral da DGESEBA, 15.02.1936, *Livro de Ofícios enviados nº 4 MNAC (1936)*, Of. nº 15.

¹⁸³ Cf. LIRA, Sérgio – *Op. cit.*, 2010, p. 193.

¹⁸⁴ LIRA, Sérgio – *Museums and Temporary Exhibitions as means of propaganda: The Portuguese case during the Estado Novo*, Tese de Doutoramento, University of Leicester, 2002.

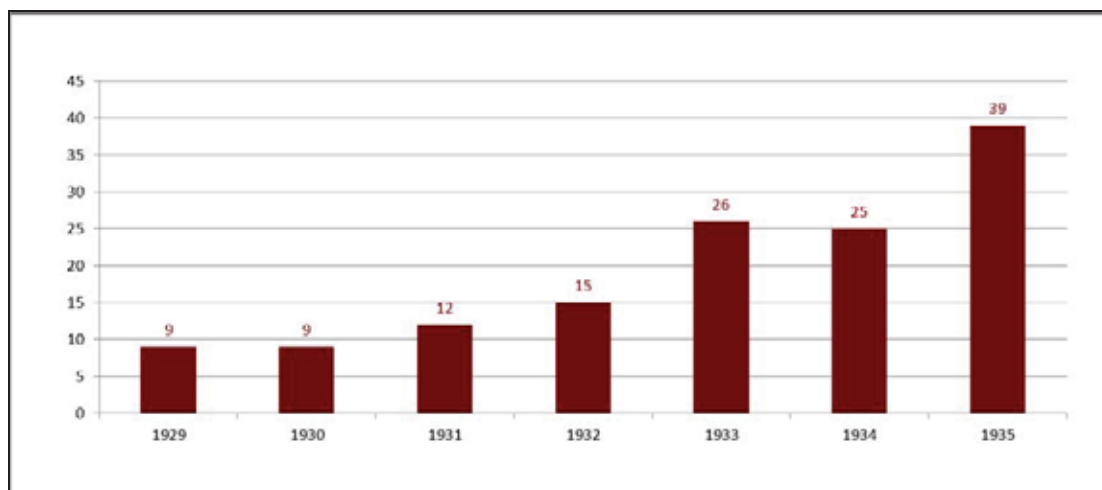


Gráfico comparativo das aquisições do MNAC entre 1929 e 1935

Entre as aquisições realizadas em 1933, assinala-se a compra, ainda em Janeiro, de obras de dois artistas modernos ainda não representados no MNAC: “Baiucas de Lisboa”, de Carlos Botelho e “Parque Mayer”, de Bernardo Marques¹⁸⁵, bem como de outros pintores ligados ao modernismo, que já integravam a colecção do MNAC, como Abel Manta – a quem Sousa Lopes comprou, nesse ano, “O Transformador” – e Jorge Barradas – “Flores”. É relevante destacar estas aquisições por serem anteriores à criação do SPN (Setembro de 1933) e por, na mesma altura, o pintor rejeitar a proposta de compra de uma obra de João Ribeiro Cristino da Silva, enviada por um particular, justificando que o Museu não tinha verba para aquisições. Ainda no início de 1933, foram integrados na colecção, por compra, um “Busto de Tagarro”, de Barata Feyo e um desenho de Francisco Franco.

Em Fevereiro de 1933, Sousa Lopes solicitou autorização para reverter verbas de outras alíneas do orçamento, como por exemplo de “*despesas de manutenção*”, para aquisições de obras de arte. Com este reforço, pôde adquirir mais obras de artistas ligados ao modernismo, que passaram a figurar no acervo do MNAC, uma “Pintura”, de Júlio Santos e “Na fonte”, de Lino António. Já no final do ano comprou outro óleo de Jorge Barradas, “Paisagem Tropical de S. Tomé”, uma “Paisagem” a Clementina Moura, mulher de Abel Manta, “Pescadores”, de Carlos Bonvalot e a aguarela “As pedras à tarde (Nazaré)”, de Alfredo Roque Gameiro. Os temas destas obras manifestam a preferência de Sousa Lopes pelos motivos regionais e pela pintura de paisagem¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Ofício da DGESBA a ASL, 29.03.1933, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. nº 416.

¹⁸⁶ *Livro de Ofícios enviados nº 3 MNAC (1933)*, Ofs. nºs. 3, 4, 9, 18A, 83 e 89.

Em 1934, as aquisições mais relevantes foram as esculturas francesas “A Idade do Bronze”, de Auguste Rodin, “Cabeça de Apolo”, de Emile-Antoine Bourdelle e “Rapariga com uma Bilha”, de Joseph Bernard. Estas esculturas foram compradas numa exposição da SNBA, organizada pela Direcção dos Museus Nacionais Franceses, com o patrocínio da *Association française d’expansion et d’échanges artistiques*, que teve como comissários José de Figueiredo e André Dezarrois, conservador do Museu *Jeu de Paume* (Paris)¹⁸⁷. A este museu, José de Figueiredo e Sousa Lopes tinham levado, em 1931, uma Exposição de Arte Portuguesa (Cf. Cap. II: *Exposições*, ponto 3.2). As esculturas foram adquiridas com uma verba extraordinária de 125.000\$00 e ainda com uma parte do orçamento do Museu, já que o valor total das peças, excedia o orçamento do MNAC para aquisições (120.000\$00)¹⁸⁸.

São ainda de 1934 as aquisições de dois óleos de Francisco Smith, “As Escadinhas” e “O Chafariz” e de dois desenhos de Guilherme Filipe, pintor que foi aluno de Sorolla e que, tal como Sousa Lopes, se interessou pelos temas do mar e da pesca da Nazaré. Estes trabalhos foram comprados com a verba do orçamento destinada a “*material de consumo corrente*”¹⁸⁹.

No mesmo ano (1934), Sousa Lopes adquiriu as obras “Ó raparigas que passais ao sol poente” e “Menina e Moça”, de João Carlos Celestino Gomes, desenhador e médico que recebeu influências do primitivismo de Amadeo e do “*metacromismo*” de Malta¹⁹⁰. Pela mesma altura, comprou também uma “Paisagem”, de Fausto Sampaio, *pintor do império*, das paisagens de Goa, Damão e Diu, e de Macau, onde viveu, e cuja obra, muito influenciada pelo impressionismo e pelos contrastes de luz, se aproxima da de Sousa Lopes¹⁹¹.

Voltando aos valores românticos, naturalistas e tardo-naturalistas, o Director integrou na colecção do MNAC, também em 1934, retratos da autoria do Visconde de Menezes, de António Ramalho e de Carlos Reis, entre outros¹⁹². Face ao esgotamento da verba do Museu para aquisições de obras de arte, em Maio de 1934, o Director pediu à DGESBA um reforço de 50.000\$00 para a aquisição de um “Auto-retrato” de Luciano

¹⁸⁷ LAPA, Pedro – A colecção de escultura francesa. In SILVA, Raquel Henriques da; LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Museu do Chiado: Arte portuguesa, 1850-1950*, Lisboa: 1994, pp. 360-370.

¹⁸⁸ A verba do museu foi reforçada por Decreto-lei n.º 24587 de 22 de Outubro de 1934.

¹⁸⁹ *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. n.º. 505 e 508.

¹⁹⁰ FRANÇA, José-Augusto – *Op. cit.*, 1991, p. 316.

¹⁹¹ Ofício de ASL à DGESBA, 01.02.1934, *Livro de Ofícios enviados n.º 3 MNAC (1934)*, Of. n.º. 100.

¹⁹² Ofício da DGESBA a ASL, 01.10.1934, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. n.º. 506.

Freire, a escultura “Bernardim Ribeiro”, de Costa Mota, e a tela “Asas”, de Carlos Reis, incorporadas poucos meses depois.

Ainda em 1934, foram adquiridas duas estatuetas em bronze da autoria de João da Silva, intituladas “Campino”, as pinturas “Alentejanos”, de Portela Júnior, “Farrapos”, de Falcão Trigoso, “A Matriz de Vila do Conde”, de Ortigão Burnay e “Depois da Faina”, gravura do mesmo autor. Uma escultura em mármore de Simões de Almeida (Sobrinho), “Escrava”, e uma outra em bronze de António Azevedo, intitulada “O Pintor António Carneiro”, foram outras das aquisições promovidas pelo Director nesse ano¹⁹³.

Em 1935, com o início do ciclo de exposições promovidas pelo Secretariado da Propaganda Nacional, Sousa Lopes passou a adquirir, com frequência, trabalhos aos artistas aí representados. Na Primeira Exposição de Arte Moderna do referido salão, comprou “O Largo do Menino de Deus”, de Roberto de Araújo, e as telas “Vista sobre Colares” e “Umbelina e Maria Adelaide”, aos primeiros expositores estrangeiros do SPN, os expressionistas holandeses Ernest e Karin van Leyden. Ainda nesse ano, mas sem ligação ao SPN, foram adquiridas para o MNAC uma “Cabeça”, de Estrela de Faria (que viria a ser premiada, em 1945, pelo SPN/SNI), o “Trecho de Lisboa”, de Abel Manta, “Lisboa e o Tejo”, de Carlos Botelho”, e “O Barrêdo (Porto)”, de Dórdio Gomes¹⁹⁴.

Paralelamente e como se verificou ser uma constante até ao final da sua direcção, Sousa Lopes prosseguiu a política de incorporações de Columbano e, precisamente no ano em que eram inauguradas as Exposições de Arte Moderna do SPN, comprou duas telas de incontestável referência na pintura portuguesa de finais do século XIX: “Os Pretos de Serpa Pinto”, de Miguel Ângelo Lupi, e “A Volta do Mercado”, de António Silva Porto¹⁹⁵.

¹⁹³ *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. n.ºs. 472, 478 e 487.

¹⁹⁴ Ofício da DGESBA a ASL, 29.03.1935, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. n.º. 416.

¹⁹⁵ *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. n.ºs. 536 e 578.



Miguel Ângelo Lupi, *Os Pretos de Serpa Pinto*, c. 1879
óleo s/tela, 155 x 117,5 cm



António Silva Porto, *A volta do mercado*, 1886
óleo s/ tela, 114 x 151 cm

A partir de 1936, a análise das aquisições do MNAC deve ser enquadrada nas reformas operadas pelo Estado Novo no campo da Educação e das Belas Artes. O desejo de “reeducar” o país segundo os ideais do Regime, levou à reestruturação do Ministério da Instrução Pública por António Carneiro Pacheco (Lei nº. 1941 de 11 de Abril), que alterou a sua designação para Ministério da Educação Nacional e junto do qual passou a funcionar a Junta Nacional de Educação, órgão técnico e consultivo e que,

entre outras competências, preencheu as atribuições do Conselho Superior de Belas Artes, entretanto extinto.

Até 1932, as incorporações de obras de arte nos museus tinham dependido do parecer dos Conselhos de Arte e Arqueologia, pontificando, no de Lisboa, Luciano Freire e desde 1936 do Conselho Superior de Belas Artes¹⁹⁶, do qual era Vice-Presidente José de Figueiredo e Presidente o próprio Ministro da Instrução Pública. A partir de 1936 essa competência passou para a Junta Nacional de Educação.

A reestruturação orgânica de 1936 ofereceu alguma complexidade porque visava um maior controlo do Estado sobre a actividade e os orçamentos dos museus, tendo as Belas Artes passado para a competência de uma 6ª Secção da JNE e os museus ficado a cargo de uma 1ª Subsecção (Artes Plásticas, Museus e Monumentos) dessa 6ª Secção¹⁹⁷. O maior domínio do Estado sobre as receitas dos museus é confirmado em documentos, como uma circular de Junho de 1936, enviada a todos os museus públicos, onde era solicitada uma *“nota discriminada das receitas entregues nos cofres do Estado pelos diversos museus do país entre 1933-1934, 1935-1936 (18 meses) e 1936 (Janeiro a Junho), para se fazer uma previsão mais exacta do futuro orçamento dos Museus”*¹⁹⁸.

O primeiro presidente da 6ª Secção da JNE foi o conhecido director do MNAA, também presidente da ANBA, José de Figueiredo e após a sua morte, a 18 de Dezembro de 1937, foi nomeado Reynaldo dos Santos, sendo ambos, como se viu na biografia do pintor, amigos próximos de Sousa Lopes.

A esta 1ª Subsecção da Junta cabia, entre outras competências, *“promover e estimular exposições-documentários do grau de perfeição da arte plástica nacional, mediante a instituição de prémios para os melhores trabalhos e a proposta de aquisição, pelo Estado, dos que sejam dignos de incorporação nos seus museus e colecções”*, assim como emitir pareceres sobre transferências, empréstimos e exportação de obras de arte e sobre a localização e a construção de edifícios destinados a museus ou colecções

¹⁹⁶ O CSBA tinha uma composição muito alargada, dele fazendo parte, entre outros, os directores da ESBAL, do MNAC e do Museu Etnológico, representantes da ANBA, da SNBA, dos arqueólogos e dos arquitectos, além de sete artistas “de reconhecido mérito”. O CSBA delegava parte das suas funções numa Comissão Executiva permanente, presidida por José de Figueiredo. Sousa Lopes integrou o CSBA por inerência do cargo de director do MNAC, sendo também vogais os pintores Veloso Salgado e Varela Aldemira, os arquitectos Pardal Monteiro e Raul Lino e o escultor Diogo de Macedo.

¹⁹⁷ Cf. Lei nº. 1941 de 11 de Abril de 1936.

¹⁹⁸ Circular do Ministério das Finanças ao MNAC, 14.06.1936, *Livro de Offícios Recebidos MNAC (1936)*, doc. nº. 672.

do Estado. Verificou-se, desta forma, que a competência para dar parecer ou propor incorporações de obras no MNAC passou para a subsecção da JNE.

No entanto, a sua constituição tardou muito e, por esta razão, numa primeira fase, José de Figueiredo nomeou, pontualmente, comissões para proporem a aquisição de obras para o Estado. Em Abril de 1938, foi formada uma Comissão Delegada da 1ª subsecção para aquisições de obras de arte, da qual faziam parte, além de Reynaldo dos Santos (como Presidente da 6ª Secção), Sousa Lopes, os escultores Francisco Franco e Diogo de Macedo e o pintor Luís Varela Aldemira¹⁹⁹. As propostas de aquisição de obras para o MNAC deixaram, então, de ser enviadas por Sousa Lopes, na qualidade de director do museu, para passarem a ser assinadas por ele como membro desta Comissão²⁰⁰.

Os directores do MNAC e do MNAAM eram, por inerência, membros da 1ª Subsecção de Artes Plásticas, Museus e Monumentos, assim como o director do SPN/SNI, o director geral da DGEMN, representantes da SNBA, de outros museus e de municípios e outros membros nomeados pelo ministro²⁰¹.

Entre as novas disposições da JNE, estava o dever da 1ª subsecção apenas intervir na compra de obras de arte de artistas vivos, passando o Estado a enviar circulares ao Museu a chamar a atenção do director quando tal não acontecia. Apesar disso, Sousa Lopes continuou a comprar nos salões da SNBA obras de artistas vivos e falecidos, de arte moderna e do naturalismo. Sobre algumas recomendações que lhe foram directamente enviadas, como a proposta de compra de um alto-relevo do escultor Rui Roque Gameiro (apresentado no primeiro concurso para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres)²⁰², Sousa Lopes também não a acatou, por falta de espaço e por não existir no MNAC um núcleo de arquitectura, sugerindo que a compra fosse feita pela Sociedade de Geografia²⁰³.

Já em 1937, a Direcção Geral da Fazenda Pública solicitou ao Director o envio, “*com a maior urgência*”, de uma relação de todos os trabalhos artísticos de pintura e escultura adquiridos pelo Estado, para decoração de edifícios públicos, desde 28 de

¹⁹⁹ Luís Varela Aldemira (1895-1975), discípulo de Columbano na ESBAL, escola onde mais tarde leccionou Pintura, pintou sobretudo paisagens e retratos, no âmbito do tardo-naturalismo, embora com apropriações modernistas. Em 1932 foi eleito presidente da SNBA.

²⁰⁰ *Livro de Ofícios enviados nº 5 MNAC (1938)*, 26.04.1938, Of. nº. 182.

²⁰¹ Decreto-Lei n.º 26611 de 19 de Maio de 1936, “Regimento da JNE.”, p. 537.

²⁰² *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1936)*, Of. nºs. 660 e 699.

²⁰³ Ofício de ASL ao Ministério das Finanças, 16.10.1936, *Livro de Ofícios enviados nº 4 MNAC (1936)*, Of. nº. 87.

Maio de 1926, “*a-fim-de satisfazer a solicitação do Secretariado da Propaganda Nacional*”. Sousa Lopes respondeu que o MNAC nunca tivera interferência nas aquisições de obras de arte para decoração de espaços públicos, mas sim o extinto Conselho Superior de Belas Artes²⁰⁴.

Estes e outros documentos explicitam as alterações que se fizeram sentir na actividade do MNAC a partir de 1936.

Apesar das novas disposições, entre 1936 e 1939, o MNAC continuou a dispor da mesma dotação orçamental para aquisições de obras de arte que tinha desde 1933/34 (120.000\$00), embora, na proposta orçamental para 1938, o conservador do Museu, Francisco Romano Esteves²⁰⁵, tenha pedido o aumento da verba para 150.000\$00. Dessa verba, pensava retirar 30.000\$00 para aquisições de obras de artistas falecidos, “*sem prejudicar os artistas novos*”²⁰⁶, solicitação que não foi aceite.

Assim, e continuando a política de aquisições de Columbano, em 1936, foi adquirido um numeroso conjunto de obras de Ezequiel Pereira, na 33ª Exposição da SNBA, e um núcleo de esculturas de Artur Anjos Teixeira, que falecera no ano anterior, e que complementava a doação realizada pelos seus familiares no mesmo ano²⁰⁷.

Na aquisição de obras de artistas modernos, Sousa Lopes apresentou propostas, ainda em 1936, para a compra de três desenhos e uma aguarela de Carlos Carneiro, filho de António Carneiro, que se tinha estreado no Salão dos Humoristas de 1920 e o importante óleo de Eduardo Viana, “Pousada de Ciganos”. Já na Segunda Exposição de Arte Moderna do SPN, o director comprou “Pintura”, de Carlos Botelho, e a tela “Anunciação”, de Jorge Barradas, que veio a ser distinguida em 1939 com o Prémio “Columbano” do SPN²⁰⁸.

²⁰⁴ *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1937)*, 20.04.1937, Of. n.º 773 e *Livro de Ofícios enviados n.º 5 MNAC (1937)*, 22.04.1937, Of. n.º 34.

²⁰⁵ Francisco Romano Esteves (1882-1960), pintor naturalista, discípulo de Columbano, compôs sobretudo paisagens e retratos. Entre 1913 e 1915 participou nas exposições da SNBA. Em 1919 foi convidado por Columbano a assumir as funções de conservador do MNAC, cargo que manteve até à direcção de Diogo de Macedo. Esta nomeação levantou alguma polémica, pois Romano Esteves tinha apoiado a Ditadura de Sidónio Pais entre 1917/18. Está representado no MNAC, no Museu de José Malhoa e no Museu João de Castilho. Foi ainda conservador do Museu dos Condes Castro de Guimarães (Cascais).

²⁰⁶ Ofício de FRE ao DAGESBA, 08.09.1938, *Livro de Ofícios enviados n.º 5 MNAC (1938)*, Of. n.º 244.

²⁰⁷ *Livro de Ofícios enviados n.º 4 MNAC (1936)*, Of. n.ºs. 25 e 42. Cf. Lista das incorporações do MNAC entre 1929 e Abril de 1944, que acompanha a Dissertação em suporte informático.

²⁰⁸ Cf. Anexo X: Quadro dos artistas premiados pelo SPN/ SNI entre 1935-1949.

Datam ainda de 1936 as aquisições de quatro desenhos de Georges Lukomski²⁰⁹, que revelam a influência de José de Figueiredo nas aquisições do MNAC, devido aos contactos que matinha com o arquitecto russo.

Seguindo as disposições da JNE, no sentido de privilegiar a aquisição de obras de artistas vivos, Sousa Lopes comprou, no início de 1937, o “Maillot Branco”, de Guilherme Filipe, “Um Retrato da Irmã do Autor”, de António Soares, o “Retrato de Mlle. Malfit Wiesse”, de Eduardo Malta e um “Retrato” de Manuel Lima, artista que passou a integrar a colecção do MNAC²¹⁰.

Na Exposição Retrospectiva da SNBA (1880-1933), de 1937, que mereceu fortes críticas de José de Figueiredo pela “*má apresentação*” e pela “*falta de selecção*”²¹¹, foram adquiridos um “Retrato de António Feliciano de Castilho”, de Miguel Ângelo Lupi, “O Sena”, de António Ramalho, “Hesitação”, de Alfredo Keil, “Um trecho difícil”, de Columbano, um estudo de Malhoa para a tela “Festejando o S. Martinho”, entre outras. A aquisição destas peças foi feita sob proposta de uma Comissão formada por Sousa Lopes, Diogo de Macedo, Luís Varela Aldemira e Veloso Salgado²¹². Ainda em 1937, foi incorporada a tela “Weekend”, do pintor alemão Teodoro Baierl, artista a quem o MNAA tinha dedicado uma exposição póstuma entre Abril e Maio desse ano²¹³.

Entre Maio e Junho de 1937, Sousa Lopes partiu para Itália, para estudar a técnica do fresco. Durante os seis meses que durou a viagem, Francisco Romano Esteves, conservador do MNAC, assumiu as funções do Director.

Foi durante esse período que Mário de Freitas Ribeiro contactou o MNAC para a venda de uma tela de Eduardo Viana, que, segundo o dono do *Bristol Club*, já tinha sido proposta a José de Figueiredo. O “Nu”, de Eduardo Viana, viria a ser incorporado no MNAC, já em 1938, depois do regresso de Sousa Lopes de Itália.

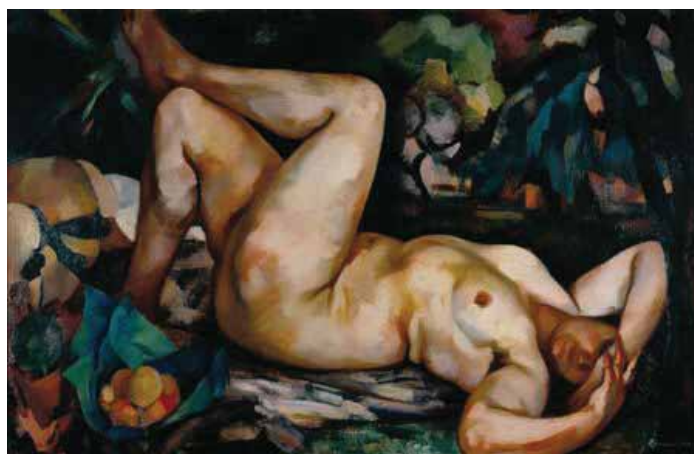
²⁰⁹ Georges Lukomski (1884- 1954), arquitecto, historiador e conservador dos museus e colecções de arte da Corte Imperial russa, que, após a revolução de 1917, se estabeleceu em França. Em Portugal, desenvolveu estudos e realizou desenhos dos monumentos de Tomar. Foi vogal-correspondente da ANBA e em Março de 1937 planeou organizar uma série de conferências sobre arte portuguesa em Inglaterra. Cf. parecer de José de Figueiredo, Cx. 24/2788 “Diversos”, Fundo DGESBA – AHME.

²¹⁰ *Livro de Ofícios enviados nº 5 MNAC (1937)*, Of. n.ºs. 6, 14 e 44.

²¹¹ Ofício de José Figueiredo ao Presidente da JNE, Gustavo Cordeiro Ramos, 11.01.1937, Fundo DGESBA – AHME.

²¹² *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1937)*, 19.01.1937, parecer n.º. 754.

²¹³ *Exposição de pintura e desenho de Teodoro Baierl*. Lisboa: Palácio das Janelas Verdes, [c.1937].



Eduardo Viana, *Nu*, 1925, óleo s/ tela, 960 x 146 cm

Na terceira Exposição de Arte Moderna do SPN, de 1938, o MNAC incorporou a primeira tela da sua coleção de Tomás de Mello (Tom), “Rouen” e um “Retrato” do escultor Joaquim Martins Correia. Nesse ano ainda, mas fora do contexto das exposições do SPN, adquiriram-se os óleos “Amesterdão”, de Carlos Botelho, “Pastor”, de Júlio Santos, e um “Retrato”, de Estrela Faria²¹⁴.

Em Agosto de 1938, Sousa Lopes viajou de novo para Itália, como bolsheiro do Instituto para a Alta Cultura, para estudar a técnica do fresco. Nesse período, Mário Eloy endereçou uma carta ao Ministro da Educação a propor a aquisição da tela “Homem”, justificando que necessitava de recursos financeiros para se fixar em Paris, “*a fim de lá conseguir uma maior perfeição*”²¹⁵, aquisição que não foi concretizada, por falta de votos da Comissão da JNE²¹⁶.

Em 1939, a aquisição mais relevante para o acervo do MNAC foi a escultura “Adão e Eva”, de Ernesto Canto da Maia, obra hoje classificada como tesouro nacional. No mesmo ano assinalem-se, ainda, a integração de três aguarelas de António Cruz (“Inverness”, “Kirckaldy” e “Um porto”), “Campos de Alpedrinha”, de Luciano Santos, “Menina sentada”, de Maria Keil, e uma “Paisagem”, de Frederico George (Cf. *Exposições*, 3.4)²¹⁷.

²¹⁴ *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1938)*, 29.01.1938, Of. n.º. 863 e *Livro de Ofícios enviados n.º 5 MNAC (1938)*, Ofícios n.ºs. 182 e 191.

²¹⁵ Carta de Mário Eloy ao MNE, 29.08.1938 – AHME, fundo JNE, cx. 5/249.

²¹⁶ Parecer de Sousa Lopes, 15.10.1938 - AHME, fundo JNE, cx. 5/249.

²¹⁷ Ofício de ASL À DGESBA, 26.12.1939, *Livro de Ofícios enviados n.º 6 MNAC (1939)*, Of. n.º. 117A.



Ernesto Canto da Maia, *Adão e Eva*, 1929-1939
terracota policromada, M: 159 x 54 x 43 cm; H. 167 x 57 x 46 cm

Em 1940, Sousa Lopes voltou a solicitar o aumento da dotação do Museu para aquisições, tendo pedido a verba de 175.000\$00, “*para se efectuarem aquisições de obras de arte de artistas já falecidos sem lezar os artistas vivos*”. No entanto, a resposta ao pedido de Sousa Lopes foi a redução da verba para aquisições, que, de 120.000\$00, passou para 100.000\$00, em 1940. Por esta razão, o número de aquisições do MNAC registou uma redução, tendo-se aproximado dos valores de 1932.

Esta redução explica-se, por um lado, pela conjuntura internacional no início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e, por outro, pela concentração dos recursos do país nas Comemorações do Duplo Centenário e na organização da Exposição do Mundo Português (1940). Contudo, o director do MNAC manifestou a sua discordância com a diminuição da verba e recordou que esta decisão prejudicava os artistas vivos, que “*só contam com o Estado*”²¹⁸ para vender as suas obras.

Com esta reduzida verba para aquisições, Sousa Lopes optou pela compra de obras com motivos que apreciava e que se aproximavam dos temas das suas pesquisas, caso dos óleos “*Movimento na ria (Torreira)*”, de Eduarda Lapa, “*Nazarenas*”, de Eduardo Malta, ou “*Trecho de Marrocos*”, de Luigi Manini. E, no mesmo ano, persistindo no retrato, na paisagem e na pintura histórica, adquiriu peças de Falcão

²¹⁸ Proposta orçamental do MNAC para 1940, *Livro de Ofícios enviados nº 6 MNAC (1939)*, Of. nº. 62.

Trigoso, Domingos Rebelo, Veloso Salgado e Fausto Gonçalves. Na escultura, foi apenas incorporado um “Busto do escultor Raul Leal”, de Martins Correia²¹⁹.

Em 1941, com a passagem por Portugal de alguns pintores forçados a sair de França na sequência do Armistício, foram adquiridas obras como o “Rapaz da Nazaré”, a Moïse Kisling, pintor que permaneceu por um ano em Portugal, expondo individualmente, com o apoio de Sousa Lopes e de António Ferro, no Palácio Foz²²⁰. Kisling, como se viu a propósito da biografia do pintor, era casado com uma irmã de Guitte, mulher de Sousa Lopes. De Portugal, Kisling partiu para os Estados Unidos, onde a sua obra veio a adquirir notoriedade. Ainda em 1941, o Director solicitou uma verba extraordinária de 26.000\$00 para adquirir as “*valiosas obras de arte*” que foram expostas na 6ª Exposição de Arte Moderna do SPN. Embora esta solicitação não tenha sido aprovada, está registada a incorporação de “Fortinho”, de Wanda Ostrowska, ali exibida. Mais relevante que estas, foram as aquisições de dois desenhos de Almada Negreiros, “Bailarina descansando de pé” e “A sesta” e de um “Primeiro estudo para a decoração do proscénio do Teatro de Muñoz Seca realizado em Madrid”. Almada passaria a estar, finalmente, representado no MNAC.



José de Almada Negreiros, *A sesta*, 1939
carvão s/ papel, 68 x 100 cm

²¹⁹ Cf. Inventário MATRIZ do MNAC e *Livro de Ofícios enviados n.º 7 MNAC (1940)*, Ofícios n.ºs. 39 e 110.

²²⁰ Ofício da DGESBA a ASL, 21.02.1941, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1941)*, Of. n.º. 1271 e FRANÇA, José-Augusto – *Op. cit.*, 1991, p. 210.

Ainda em 1941, assinalem-se as incorporações de uma “Natureza-Morta”, de Júlio Santos, (obra que em 1944 recebeu o “Prémio Columbano” do SPN/SNI²²¹) e de um “Busto de mulher”, de Diogo de Macedo, adquirido sob proposta do escultor a Sousa Lopes.

Em 1942, as aquisições mais relevantes do MNAC foram as “Cenas de Restaurante” ou “Cafés de Paris”, de Amadeo de Souza-Cardoso. A compra destas obras poderá estar relacionada com a crítica dirigida ao Museu, em 1938, a propósito da abertura da sala de arte moderna do MNAC, onde a ausência de Amadeo foi apontada²²².



Amadeo de Souza-Cardos, *Cafés de Paris*, 1908
óleo s/ tela colada em cartão, 18,8 x 28,8; 19 x 23,8 cm

Persistindo na incorporação de obras a artistas vivos, em 1943, Sousa Lopes integrou as telas “Paisagem de rana”, de Emmerico Nunes, “Arredores de Lisboa”, de Manuel Bentes, “Rio Tinto” e “Bairro de Pescadores”, de Dominguez Alvarez (artista que ainda não integrava a colecção do MNAC), e o guache sobre papel de Mily Possoz, “A Torre Eiffel e o antigo Trocadéro”²²³. A maior abertura revelada pelo Museu permitiu que os artistas comesçassem a corresponder-se directamente com o Director, como demonstra uma proposta enviada por António Soares a Sousa Lopes para a aquisição de “Um retrato de bailarina”. Destaquem-se, por fim, já nos últimos meses da direcção de Sousa Lopes no MNAC, a integração do óleo “Guitarra Minhota”, de

²²¹ *Exposição dos Artistas Premiados pelo SNI*. Lisboa: Palácio Foz, Maio de 1949 e Inventário MATRIZ do MNAC.

²²² Cf. Anexo XII: No Museu de Arte Contemporânea foi inaugurada uma nova sala: quarenta telas de artistas portugueses expostas em conjunto – *Diário de Notícias*, (29 Julho 1938).

²²³ *Livro de Ofícios enviados n.º 9 MNAC (1942/43)*, Ofícios n.ºs. 47 e 127 e *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1942/43)*, Of. n.º. 154 e 1594.

Eduardo Viana, “Paisagem de Outono”, de Mily Possoz, e “Peixinheiras”, de Lino António²²⁴.

2.2. Aquisições por via do Legado Valmor

Como referimos no Capítulo I, para além das aquisições realizadas dentro da verba do orçamento do Museu, o MNAC dispunha ainda de parte do rendimento do Legado Valmor para adquirir obras de arte. Entre 1933 e 1935, apenas estão registadas as incorporações, com verbas desse legado, de uma aguarela de Columbano, “A minha Casa de Jantar”, e uma escultura de José Clará, “Depois do Banho”.²²⁵ Já no período de 1936-44, assinala-se a utilização do rendimento para a compra das telas “Azenha de Bicho no Ave”, de Júlio Ramos, “No cais – Porto”, de Abel Salazar, “Oração à Vida”, de Lauro Corado, e dois bustos de José Simões de Almeida (Júnior), que representavam Luz Soriano e o Duque de Ávila²²⁶.



Abel Salazar, *No cais – Porto*, 1930

óleo s/ madeira, 70 x 70 cm

²²⁴ *Livro de Ofícios enviados nº 10 MNAC (1944/45)*, Of. nº. 1699 e inventário MATRIZ do MNAC.

²²⁵ Cf. Inventário MATRIZ do MNAC.

²²⁶ *Livro de Ofícios enviados nº 5 MNAC (1938)*, Of. nº. 258; *Livro de Ofícios enviados nº 7 MNAC (1940)*, Of. nº. 27 e *Livro de Ofícios enviados nº 10 MNAC (1944/45)*, Of. nº. 1.

2.3. Doações

A primeira doação entregue ao MNAC, no período da direcção de Sousa Lopes, foi um conjunto de obras de Columbano Bordalo Pinheiro, transmitido por contrato, entre a viúva do pintor e o Presidente do Conselho de Arte e Arqueologia, Luciano Freire. Determinava este contrato a doação ao Estado, para exposição no MNAC, de todas as obras que se encontravam no antigo *atelier* do mestre, com excepção de dois retratos (de Guerra Junqueiro e de António Feijó) que se destinavam ao Museu Municipal do Porto²²⁷. Nas cláusulas dispostas por Emília Bordalo Pinheiro, destaca-se a obrigatoriedade de expor todas as obras permanentemente na Sala Columbano “(...) não podendo nenhuma delas dali ser retirada seja a que pretexto for, a não ser por motivos de ordem artística ou porque não caibam todas na sala; mas, em qualquer destes casos, somente poderão ser desviadas para salas anexas” e “(...) não sendo rigorosamente cumpridas quaisquer destas cláusulas, a presente doação considerar-se-á sem efeito e as obras doadas regressarão à posse da doadora ou de seus herdeiros”²²⁸. Luciano Freire aceitou as condições postas pela viúva do pintor, mantendo, no entanto, uma importante ressalva no que respeita à obrigatoriedade de exposição permanente das obras que, em “*casos de força maior*”, poderia ser revista.

Na listagem de obras doadas, que deram entrada no MNAC a 10 de Fevereiro de 1930, integravam-se “A chávena de chá”, “Camões e as Tágides”, “Cristo na cruz” e um conjunto significativo de retratos²²⁹. Ainda em 1930, outros particulares, tomando conhecimento do projecto de abertura da *Sala Columbano*, doaram ao Museu os seus próprios retratos pintados pelo mestre, casos de Mário Eira Eannes, de Manuel Teixeira Gomes e de Raul Brandão²³⁰. Já em Janeiro de 1931, o Museu recebeu a obra “Aguaceiro na Costa de Santa Cruz (Torres Vedras)”, de João Ribeiro Cristino da Silva, entregue pelo próprio ao director do MNAC.

No ano seguinte, foi doada ao Museu pelo pintor brasileiro Waldemar da Costa uma colecção de seis desenhos de José Tagarro e incorporado o legado Augusto Rosa, deixado por testamento da viúva deste actor. Este legado incluía um conjunto de peças

²²⁷ Onde foram entregues, em Maio de 1930, por Sousa Lopes. Cf. Ofício do Museu Municipal do Porto a ASL, 16.05.1930, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1930)*, Of. n.º 274.

²²⁸ Contrato de doação das obras de Columbano, 27.01.1930, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1930)*, Of. s/ n.º.

²²⁹ Cf. Lista de obras de Arte incorporadas no MNAC durante a direcção de Sousa Lopes (1929 - Abril de 1944), CD – ROM anexo ao trabalho.

²³⁰ Cf. *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1930)*, Of. n.º 266 e carta de Raul Brandão a ASL, 15.10.1930, s/n.

relevantes, como o “Retrato de Augusto Rosa”, de Columbano Bordalo Pinheiro, “Carneiros”, de Tomás da Anunciação e “Paisagem”, de Alfredo Keil, bem como obras de Silva Porto e de Lupi²³¹.

Entre 1933 e 1934, o MNAC recebeu o legado de Manuel Teixeira Gomes, realizado em duas fases, que incluía um conjunto de dezassete obras, maioritariamente de autores estrangeiros. Pelo seu reconhecido valor artístico, estas peças mereceram a organização de uma exposição temporária no Museu (Cf. Cap. II: *Exposições*, ponto 3.3).

Ainda nesta época, o Museu incorporou, por doação de outros particulares, dois bustos de Simões de Almeida (Sobrinho) e de Teixeira Lopes, dois retratos do actor Chaby Pinheiro, um da autoria de Columbano e outro de Carlos Reis, e o retrato do actor António Pedro, que foi doado pela viúva de Columbano²³².

A correspondência com particulares mostra que o Director nem sempre aceitava as ofertas que eram dirigidas ao MNAC, por considerar que não estavam “*em harmonia com a colecção*” ou porque a obra em questão não representava o melhor do artista²³³.

Face à limitação de espaço do MNAC, o Director procurou ainda transferir obras que não se enquadravam no acervo, depositando-as noutras instituições, como foi o caso da tela “Sagrada Família”, de António Manuel da Fonseca, que Sousa Lopes entregou à União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo de Tomar²³⁴.

Das doações realizadas ao MNAC entre 1936 e 1944, o mais importante foi o legado que José de Figueiredo deixou ao Museu, constituído por cinco desenhos de Auguste Rodin: “Descida da Cruz”, “Dançarina Javanesa”, “Um Homem de Frente”, “Mulher Nua” e “Mulher de Costas” e um retrato do director do MNAA, da autoria do pintor húngaro Philip László²³⁵.

Em 1941, Oswaldo Teixeira, director do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e vogal correspondente da ANBA no Brasil, entregou ao MNAC duas telas: “Chegada de Mem de Sá ao Rio de Janeiro”, de António Parreiras, e “Fim de Romance”, obra da

²³¹ Cf. *Livro de Ofícios Enviados nº 2 MNAC (1932)*, Ofs. nº. 140, 233 e 244.

²³² Ofício de ASL a D^a. Capitolina da Silva, 03.02.1934, *Livro de Ofícios enviados nº 3 MNAC (1934)*, Of. nº. 103 e Carta de Alberto Dias Guimarães a ASL, 10.02.1934, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. nº. 466.

²³³ *Livro de Ofícios enviados nº 3 MNAC (1933/35)*, Ofs. nºs. 31, 50, 134 e 204A.

²³⁴ Ofício da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo a ASL, 21.04.1933, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. nº. 483.

²³⁵ Estas obras só deram entrada no MNAC em 1938, Cf. *Livro de Ofícios enviados nº 6 MNAC (1939)*, 28.01.1939, mapa das obras entradas no museu em 1938.

autoria do próprio Oswaldo Teixeira. No mesmo ano, foram entregues ao Museu, por um particular, “Aguadeira de Coimbra”, de Miguel Ângelo Lupi, e dois estudos para o “Concerto de Amadores”, doados pela viúva de Columbano Bordalo Pinheiro. Já em 1942, Isilda Bordalo Pinheiro, doou um retrato de Rafael Bordalo Pinheiro, realizado por John Singer Sargent, o qual, em 1943, foi depositado no Museu Rafael Bordalo Pinheiro²³⁶.

2.4. Depósitos

Em 1930, o MNAC recebeu, a título de depósito, um retrato do rei D. Manuel II, enviado pelo Governador da Colónia de S. Tomé e Príncipe, de autor desconhecido e, em 1931, foi transferido para o Museu pelo Conselho de Arte e Arqueologia, um óleo de Veneza de Sousa Lopes²³⁷. Em 1933, foram depositados outros dois retratos de D. Manuel II, de autores não identificados e que se encontravam no Ministério das Obras Públicas e Comunicações. Em 1940, estes e outros retratos dos últimos reis de Portugal foram transferidos para os Palácios Nacionais da Ajuda e de Sintra²³⁸.

²³⁶ *Livro de Ofícios enviados n.º 8 MNAN (1941)*, Of. n.º.122; *Livro de Ofícios enviados n.º 9 MNAC (1942/43)*, Of. n.º. 54 e *Livro de Ofícios Recebidos MNAC(1942/43)*, Of. n.º. 1637.

²³⁷ Inventário MATRIZ do MNAC.

²³⁸ Ofício da Direcção-Geral da Fazenda Pública a ASL, 22.07.1940, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1940)*, Of. n.º. 1201.

3. Exposições

A análise das exposições do MNAC deve ser entendida no contexto da profunda limitação dos seus espaços e dos sucessivos projectos que existiram para lhe dar uma nova instalação, situação que condicionou a sua actividade. Como se referiu a propósito das intervenções no edifício até cerca de 1939 (pelo menos), o Director acreditou na construção de um novo Museu. A organização de exposições esteve, assim e quase sempre, relacionada com a abertura de novas salas.

A primeira exposição inaugurada por Sousa Lopes foi a da *Doação Columbano*, em 1930, onde se expuseram todas as obras legadas e aquelas que já integravam o acervo do museu. No ano seguinte à abertura desta sala, o Director seleccionou um conjunto de obras da colecção, para uma mostra temporária de *Arte Portuguesa em Paris*, organizada em colaboração com o director do MNAA, José de Figueiredo, onde se incluíam telas de Columbano, de Miguel Ângelo Lupi e de Silva Porto. Entre 1934 e 1936, na sala reservada ao pastel, foram exibidas aguarelas de Harpignies, que integravam o legado Manuel Teixeira Gomes, que seria exposto na íntegra, na Sala I do MNAC, em 1938. Ainda nesse ano, foi aberta uma nova sala no MNAC, dedicada à escultura e pintura modernistas, onde se exibiram peças de 40 artistas portugueses, como Abel Manta, Eduardo Viana, Jorge Barradas, entre muitos outros e duas das esculturas francesas, que tinham sido adquiridas em 1934. Em 1940, o MNAC apresentou uma pequena exposição de desenhos da segunda metade do século XIX, organizada pela Academia Nacional de Belas Artes e cedeu um significativo conjunto de obras ao Museu João de Castilho, ao Museu de José Malhoa e à Exposição Distrital de Leiria. Já em 1941, há referência, na correspondência oficial do MNAC, a uma mostra de gravuras francesas, sobre a qual não se encontrou qualquer notícia na imprensa.

3.1. Exposição Columbano

Como testemunho da confiança que o mestre nele depositara, no primeiro aniversário da morte de Columbano, a 6 de Novembro de 1930, Sousa Lopes inaugurou uma sala dedicada ao pintor. Reunia a exposição vinte sete telas, maioritariamente retratos, alguns inacabados, cuja maioria já se encontrava naquele espaço. A estas telas, doadas pela viúva e como era desejo do próprio, Sousa Lopes acrescentou outras obras de referência, que já integravam o acervo do MNAC. A disposição das obras seguia, de

uma forma geral e – “à parte exigências de equilíbrio estético”²³⁹ – o critério cronológico.



MNAC, Inauguração da *Sala Columbano*, 6 Nov. 1930
arquivo *O Século* – ANTT

Na entrada da sala, revestida por um tecido cinzento que cobria as paredes para realçar os tons dos trabalhos, encontrava-se um auto-retrato do pintor, ainda jovem. Seguindo-se pela direita, expunham-se a “Luva Cinzenta”, “O Retrato de M^a. Cristina Bordalo Pinheiro” e uma série de outros retratos. Em destaque, ao fundo da sala, encontrava-se o “Concerto de Amadores”, seguido de três naturezas-mortas, “A chávena de Chá” e o “Santo António de Lisboa”. No topo da sala, em lugar oposto ao “Concerto de Amadores”, o “Cristo na Cruz”. À excepção do retrato de Diniz Bordalo Pinheiro, depositado pelo próprio no Museu, todas as obras pertenciam ao MNAC.

A inauguração da Sala Columbano mereceu discurso de Gustavo Cordeiro Ramos que, em nome do Governo, agradeceu publicamente à viúva do pintor “*o dom que o artista admirável fizera ao Estado português*” e contou com a presença do Chefe do Governo, do embaixador de França e vários directores de museus nacionais. Depois

²³⁹ Inaugurou-se ontem a Sala Columbano no Museu de Arte Contemporânea e foi visitado o mausoléu do pintor – *O Século*, (7 Nov. 1930).

da cerimónia de inauguração, a exposição foi aberta ao público e, segundo o *Diário de Notícias*, contou com grande número de visitantes até ao encerramento.

A crítica foi unânime nos elogios à nova sala de exposições do MNAC, considerando que o conjunto integrava algumas das melhores obras de Columbano, “*numa perfeita harmonia de valores e de tons*” que “*honram o artista que dirigiu a sua disposição, Sousa Lopes, que procurou interpretar o pensamento do Mestre, ao dispor os seus trabalhos*”²⁴⁰. Dias depois da inauguração, Sousa Lopes recebeu no Museu cartas de felicitação pela “*bela disposição da Sala Columbano*”²⁴¹.



MNAC, Inauguração da *Sala Columbano*, 6 Nov. 1930
arquivo *O Século* – ANTT

3.2. Exposição de Arte Portuguesa no Museu *Jeu de Paume*

No final de 1931, Sousa Lopes foi convidado a organizar uma exposição de Arte Portuguesa no Museu do *Jeu de Paume*, em Paris, em colaboração com José de Figueiredo. Para a exposição, o Pintor e o director do MNAA, seleccionaram um conjunto de obras do acervo do MNAC, onde se incluíam telas de Columbano, Lupi e de Silva Porto.

²⁴⁰Idem, *Ibidem*.

²⁴¹ Cf. Carta de João Ribeiro Cristino da Silva a ASL, 12.11.1930, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1930)*, s. n. Na mesma carta, Cristino da Silva propunha-se fazer a doação de uma tela sua ao museu, como veio a acontecer.



Museu *Jeu de Paume* (Paris), Exposição de Arte Portuguesa, 1931, Col. Herdeiros de Sousa Lopes

Enfatizando o êxito da exposição, Sousa Lopes comentou – em entrevista ao *Diário de Lisboa* – que “Portugal deu a conhecer a sua escola de pintura. Havia críticos e dos mais ilustres, que ignoravam as modalidades da nossa arte. Muitas vezes quando andava estudando em Paris me perguntaram: a vossa pintura tem as características da espanhola? Acabou-se essa lamentável confusão! Criámos um magnífico ambiente para exposições futuras...”²⁴². E, neste contexto, solicitou aos jornalistas a sua colaboração para ser lançada na imprensa a iniciativa de levar a Paris, no ano seguinte, uma exposição de artistas modernos portugueses, com o apoio do Estado.

Sobre a selecção das obras, Sousa Lopes justificou as suas escolhas e de José de Figueiredo com o facto de, para uma mostra com “estas características”, ser indispensável levar trabalhos “que a posteridade já julgou indiscutíveis”. Citou o exemplo do Estado Francês que, por essa altura, preparava uma exposição na *Royal Academy of Arts* (Londres), a qual não ia, nos impressionistas, além de Cézanne.

Já no final da entrevista, Sousa Lopes destacou o impacto da tela “Concerto de Amadores”, de Columbano, junto de críticos ingleses e franceses e, referindo-se ao sucesso que a exposição tinha merecido na imprensa internacional, mencionou que estava a organizar um álbum com estas notícias para o arquivo do MNAC.

²⁴² A Arte Portuguesa em Paris: Sousa Lopes fala-nos do êxito alcançado pela exposição – *Diário de Lisboa*, (16 Nov. 1931).

3.3. Exposição do legado Teixeira Gomes

Em 1933 e 1934, o antigo Presidente da República, Manuel Teixeira Gomes, doara ao MNAC um importante conjunto de obras. Por essa altura, Sousa Lopes estava a preparar o Programa para execução de um Anteprojecto para o novo edifício do Museu Nacional de Arte Contemporânea e, possivelmente, teria a ideia de exhibir essa doação num espaço com melhores condições. O valor do legado era reconhecido porque, logo após a sua entrega ao MNAC, algumas personalidades questionaram Sousa Lopes sobre a exposição dessas obras, como foi o caso do embaixador de Inglaterra em Portugal²⁴³.

Alguns anos depois, a 18 de Junho de 1938, em cerimónia mais discreta do que a inauguração da Sala Columbano e sem a visita de representantes do Estado, porque o doador fora visivelmente um político destacado da Primeira República, foi inaugurada uma exposição onde se exibiram todas as obras doadas por Manuel Teixeira Gomes ao MNAC. Algumas das obras, nomeadamente de Harpignies, Stevens e Fortuny, já estavam expostas na Sala de Aguarela do Museu, pelo menos desde 1936²⁴⁴.

A disposição dos trabalhos foi organizada por Francisco Romano Esteves²⁴⁵, na Sala I do Museu, e integrava artistas de referência no panorama artístico internacional, como Henri Fantin-Latour, aí representado com “Flores”, Fortuny, com “Paisagem” e “Interior”, dois nus de William Etty, uma paisagem de Alfred Stevens, “Praia Valenciana”, de Baldomero Galofre y Gimenez, “Meninas no Campo”, de Léon Henri Antoine Loire, “Paisagem Francesa”, de Léon Barrilot, bem como obras de Sir Edwin Henry Landseer, Rossoff, Philippe Jacques Linder, entre outras.

A inauguração da exposição mereceu destaque na primeira página de *O Século*, embora aquele e outros diários não façam uma análise mais alargada ou crítica à mostra, tendo comentado apenas que constituíam uma série de “*preciosos quadros de artistas estrangeiros*”²⁴⁶.

²⁴³ Ofício de Sousa Lopes ao secretário da Embaixada de Inglaterra em Lisboa, 24.03.1934, *Livro de Ofícios enviados MNAC nº 3 (1934)*, Of. nº. 120.

²⁴⁴ Cf. BRAGANÇA, José – *Op. cit.*, s.d. [1936], p. 16.

²⁴⁵ Sousa Lopes, nessa data, estava em viagem de estudo, em Itália, como bolseiro do Instituto para a Alta Cultura, aprofundando aí os seus conhecimentos na técnica do *fresco*, tendo-se detido alguns meses em Roma para estudar a pintura do Renascimento.

²⁴⁶ Exposição na 1ª Sala do Museu Nacional de Arte Contemporânea da doação Manuel Teixeira Gomes, *O Século*, (19 Junho 1938).

3.4. Exposição de Arte Moderna

Maior eco na imprensa teve a abertura, em 28 de Julho de 1938, da sala dedicada à arte moderna, no espaço contíguo à Sala Columbano e que, desde 1936, estava integrado no percurso expositivo do MNAC (onde era assinalado como a “Sala dos Novos” (ver planta do MNAC, roteiro de José Bragança, capítulo III, ponto 1.1). A inauguração da Sala fez-se, uma vez mais, sem cerimónia especial ou visita de representantes do Estado, o que foi notado na imprensa: “*não teria ficado mal uma tintura de solenidade na abertura ao público dessa sala*”²⁴⁷.

Esta exposição foi inaugurada por Francisco Romano Esteves, já que o Director do museu nesse período estava em Itália e integrava peças de quarenta pintores e escultores portugueses das novas gerações, assim como esculturas francesas, que tinham sido adquiridas pelo MNAC desde o início da direcção de Sousa Lopes.

Ao centro da sala encontrava-se a escultura “Rapariga com bilha”, de Joseph Bernard, ao canto, a “Cabeça de Apolo”, de Bourdelle, e dois bustos de Tagarro, por Rui Gameiro e Barata Feyo. Na pintura, exibiam-se a “Anunciação”, de Jorge Barradas, a “Pousada de Ciganos” e o “Interior”, de Eduardo Viana, o “Jogo de Damas”, de Abel Manta, “Um canto de jardim”, de Domingos Rebelo, a tela intitulada “Pintura”, de Carlos Botelho, um “Retrato”, de Manuel Lima, “O Largo do Menino de Deus”, de Roberto Araújo, o “Retrato da irmã do artista”, de António Soares, “As escadinhas”, de Francisco Smith, “O Barredo”, de Dórdio Gomes, os “Pescadores” de Carlos Bonvalot, a “Encosta do Castelo de S. Jorge”, de João Pedro Veiga, os “Alentejanos”, de Portela Júnior, bem como telas de Júlio Santos, Sarah Afonso, Clementina Moura, Estrela Faria, Joaquim Lopes, Eduardo Malta, Magalhães Filho e Armando Lucena²⁴⁸.

²⁴⁷ No Museu de Arte Contemporânea foi ontem inaugurada a sala dos artistas “futuristas” – *O Século*, (29 Julho 1938).

²⁴⁸ Cf. *O Século* de 29.07.1938 e No Museu Nacional de Arte Contemporânea foi inaugurada uma nova sala: quarenta telas de artistas portugueses expostas em conjunto – *Diário de Notícias*, (29 Julho 1938).



MNAC, *Sala de Arte Moderna*, 1938, Arquivo *Diário de Notícias*

Embora a crítica tenha sido unânime nos elogios à iniciativa, por ser aberta ao público uma sala do Museu Nacional de Arte Contemporânea consagrada a artistas das novas gerações, houve divergências na sua apreciação geral. É de assinalar que, mesmo a crítica dos jornais, confundia os trabalhos dos “artistas vivos” com os valores estéticos dos “modernos”, dos “modernistas” e até dos futuristas, o que é revelador da distância que separava os públicos e a crítica de arte (na imprensa generalista) das concepções e movimentos artísticos da época²⁴⁹.

Enquanto o jornal *O Século* curiosamente noticiava o acontecimento como a abertura da “*Sala dos Artistas Futuristas*”, tendo considerado que “*a dificuldade de exposição das telas, que era grande, foi vencida; Os quadros equilibram-se bem, os “pendants” e as vizinhanças foram bem achados e o tom geral acertou-se com inteligência*”²⁵⁰, já o *Diário de Notícias* teve uma opinião mais crítica. No artigo do *Diário de Notícias*, a iniciativa foi classificada – com um pouco de ironia – como “*simpática*”, “*útil*”, “*louvável*”, “*acontecimento natural e esperado*”, que não pode dispensar “*um suave queixume pela demora*”. Em relação às obras expostas, este jornal, revelando melhor conhecimento sobre o panorama artístico da época, lamentou as

²⁴⁹ Sobre a denominação da sala, o *Diário de Notícias* identificou-a como a “Sala dos Modernos”. Romano Esteves, no ofício enviado aos jornais na ocasião da abertura da sala, apenas frisava que o MNAC ia inaugurar uma sala dedicada à escultura e pintura modernistas. A designação de Sala de Arte Moderna surge na planta do MNAC, integrada no anteprojecto de Cristino da Silva, de 1943.

²⁵⁰ Cf., notícia citada, em *O Século*, 29.07.1938.

ausências de Almada, Amadeo, Eloy ou Frederico George e considerou que os trabalhos de Lino António e Ricardo Bensaúde, ali exibidos, não representavam adequadamente o valor daqueles artistas. Sobre a apresentação geral da sala, apontou a falta de critério da exposição. Comentava o *Diário de Notícias* que, embora a iniciativa fosse positiva e necessária, a pintura moderna portuguesa merecia mais: “*Ficamos esperando mais espaço, mais selecção e até mais cuidadoso critério de encaminhamento do visitante para uma compreensão perfeita de valores. Ficamos também esperando um pouco de carinho e de atenção para os precursores do movimento modernista em Portugal – há em Paris, no seu antigo atelier, dezenas de trabalhos do malogrado Amadeo de Souza Cardoso, um notável artista português com quadros nos museus americanos e quase desconhecido do nosso público; Armando Basto, Santa-Rita e outros*”²⁵¹. O jornal colocava mesmo em questão que naquela sala do MNAC estivesse representado o melhor da pintura “moderna” portuguesa.

Apesar destas observações críticas, o autor do artigo (não assinado) reconhecia que nesta sala do MNAC estavam vários trabalhos de valor, nomeadamente, de Abel Manta, António Soares, Dórdio Gomes, Jorge Barradas, Carlos Botelho, Eduardo Viana e outros. A crítica do *Diário de Notícias* terminava com uma breve referência às modificações realizadas na exposição permanente, onde reconheciam melhorias significativas, sobretudo nas representações de Carlos Reis, Luís Varela Aldemira, João Reis e Mário Augusto.

Na Sala de Arte Moderna foi exposta, no final de Julho de 1938, uma tela do pintor belga Albert Savery's, *L'hiver en Flandre Belge*, oferecida ao MNAC pela Associação dos Amigos de Portugal na Bélgica. A recepção da obra mereceu a visita de Gustavo Cordeiro Ramos, que então discursou para agradecer a doação ao embaixador de Portugal na Bélgica, Augusto de Castro. No plano político, é significativo que Cordeiro Ramos não tivesse estado presente, nem na apresentação da doação de Teixeira Gomes, nem na abertura da Sala de Arte Moderna, mas que já fizesse questão²⁵² de comparecer na recepção da obra patrocinada por Augusto de Castro, que tinha ligações ao Regime²⁵³.

²⁵¹ Cf. notícia citada em *Diário de Notícias*, 29.07.1938.

²⁵² Ofício de FRE ao director da DGESBA, 27.07.1938, *Livro de Ofícios enviados nº 5 MNAC (1938)*, of. nº. 228.

²⁵³ O Ministro de Portugal em Bruxelas entregou ao Museu de Arte Contemporânea um belo quadro de Albert Savery's – *O Século*, (30 Junho 1938) e *Diário de Notícias* da mesma data.



MNAC, Recepção da tela *L'hiver en Flandre Belge*, Sala de Arte Moderna, 1938

arquivo *O Século* – ANTT

3.5. No contexto do Duplo Centenário da Nacionalidade

Sousa Lopes integrou a Comissão Nacional do Duplo Centenário da Nacionalidade, disponibilizando o empréstimo de obras, não só para a Exposição do Mundo Português, como também para outros museus do país que, por esta ocasião, foram inaugurados. Na Secção Colonial da Exposição foi mostrada a tela “Pátio Interior” (Macau), de Fausto Sampaio. Foram igualmente cedidas obras emblemáticas da colecção com o objectivo de serem reproduzidas, como foi o caso do busto da Viscondessa de Moser, de Soares dos Reis²⁵⁴. Ainda em 1940, Sousa Lopes colaborou na organização da Exposição Soares dos Reis, no Porto, e na Exposição dos Primitivos Portugueses, no MNAA.

Para a abertura de uma nova sala de pintura no Museu João de Castilho, em Tomar, o MNAC enviou um conjunto significativo de obras, que incluía recentes aquisições de Jorge Barradas, Eduarda Lapa ou Maria Adelaide Lima Cruz, bem como telas de Alfredo Keil, Carlos Reis, José Campas, Veloso Salgado, José Joaquim Ramos, entre outras. O MNAC também emprestou obras de Malhoa e de Columbano ao recém-inaugurado Museu de José Malhoa, nas Caldas da Rainha. Para a Exposição Distrital de

²⁵⁴ *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1940)*, Ofs. n.ºs. 1129 e 1137.

Leiria, organizada no âmbito dos Centenários da região e de cuja Comissão Organizadora Sousa Lopes fez parte, foram enviadas mais de vinte e seis obras do Museu, entre óleos, desenhos, aguarelas e gravuras²⁵⁵.

Já no final de 1940, a ANBA organizou uma pequena exposição de desenhos da segunda metade do século XIX, no MNAC, comissariada por Sousa Lopes e Vasco Valente, então director do Museu Nacional de Soares dos Reis. Para esta exposição, a Comissão seleccionou um conjunto de desenhos, que incluía trabalhos de Alfredo Keil, António Carneiro, Tomás da Anunciação, Carlos Reis, Columbano e Condeixa. Não se conhece qualquer referência crítica da imprensa sobre esta exposição, mas apenas o catálogo com a lista das obras exibidas²⁵⁶.

3.6. Projectos de exposições

No início de 1940, Sousa Lopes foi contactado por um coleccionador holandês, de Amesterdão, W. Weinberg, que solicitou o apoio do director do MNAC para guardar em Lisboa, durante a Segunda Guerra Mundial, a sua valiosa colecção de impressionistas. Esta colecção incluía duas obras de Courbet, “*Le Pont*” e “*Paysage d’hiver*”, um “*Esquisse*”, de Seurat, “*Pommiers en Fleurs*”, de Pissarro, “*Blanchisserie*”, de Corot, “*Jeanne*”, de Toulouse-Lautrec, “*Les Garçons*”, de Gauguin, “*Femme au Robe Rouge*”, de Renoir, “*Les Usines*” e “*L’Arlésienne*”, de Van Gogh. Esta última obra de Van Gogh pertencia aos barões de Goldschmidt Rothschild que, ao tomarem conhecimento da disponibilidade de Sousa Lopes para receber a colecção de Weinberg, solicitaram ao director a sua guarda²⁵⁷.

Reconhecendo o valor da colecção, Sousa Lopes comunicou à DGESBA o projecto de receber as obras em Lisboa e planeava organizar uma exposição no MNAC com esses quadros.

Embora a colecção de Weinberg tenha chegado no mês de Abril de 1940, passados poucos meses, o coleccionador apresentou-se em Lisboa para levantar, pessoalmente, os quadros. Não são conhecidos os motivos que impediram Sousa Lopes

²⁵⁵ Ofício de ASL à DGESBA, 09.07.1940, *Livro de Ofícios enviados n.º 7 MNAC (1940)*, Of. n.ºs. 65 e 67.

²⁵⁶ *Exposição de desenhos de artistas da 2ª metade do século XIX*. Lisboa: ANBA, Dezembro de 1940.

²⁵⁷ Cf. *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1940)*, Of. n.ºs. 1127, 1229 e 1138.

de expor as obras, mas podem estar relacionados com a falta de tempo ou de meios para garantir a sua exposição em segurança.

Diogo de Macedo, ao referir a passagem por Lisboa destas pinturas notáveis, disse que teve os quadros nas suas mãos “*examinando-os e admirando-os um a um*”²⁵⁸, mas não dá a conhecer por que razão não foram expostos. Sousa Lopes, não manteve em segredo a passagem destas obras pelo MNAC, visto que deu conhecimento e solicitou as aprovações oficiais que foram necessárias para as receber²⁵⁹.

Em 1941, houve o projecto de organizar uma exposição de gravuras francesas, numa sala do MNAC, em colaboração com o Instituto Francês de Portugal. Segundo a correspondência do Museu, foram enviadas dez caixas onde se encontravam as gravuras²⁶⁰, embora não haja notícia do período em que estiveram expostas, nem mais informações que permitam confirmar a concretização desta iniciativa.

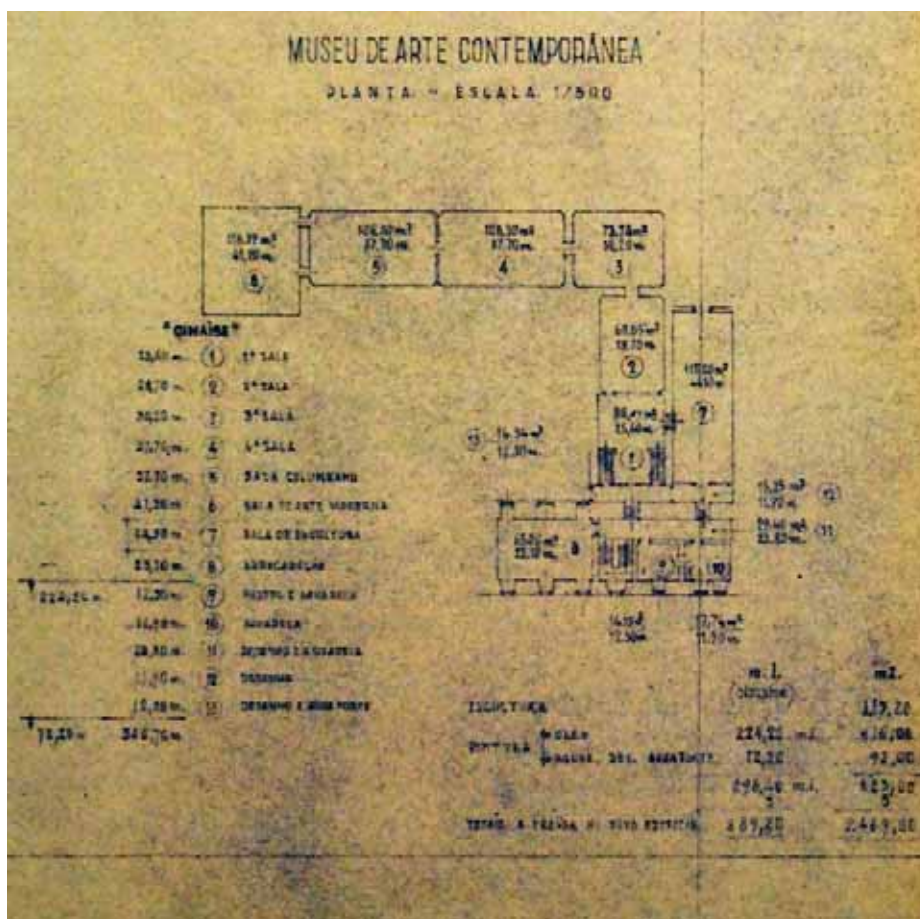
No final da direcção de Sousa Lopes, o MNAC contava com 6 salas de pintura, uma sala de escultura, duas pequenas salas de aguarela e pastel, junto às quais se expunham também desenhos e águas-fortes e um jardim de esculturas. A ausência de um catálogo ou de um guia editado sobre o Museu, não permite identificar os núcleos integrados na exposição permanente do Museu, salvo quanto às duas últimas salas inauguradas (Sala Columbano e Sala de Arte Moderna), que, através das notícias de imprensa, foi possível reconstituir.

No que respeita à entrada do Museu, e como é possível observar pela numeração das salas na planta abaixo, apesar da nova entrada da Rua Serpa Pinto, pelo Jardim de Esculturas, o percurso expositivo do Museu, em 1943, continuava a estar orientado pela entrada da porta da Escola de Belas-Artes.

²⁵⁸ MACEDO, Diogo de – Notas de Arte. *Ocidente*. Lisboa: Volume XLVI, nº. 193, Maio (1954).

²⁵⁹ Ofício da DGESBA a ASL, 16.03.1940 - arquivo AHME, fundo DGESBA, cx. 3061.

²⁶⁰ Ofício do *Institut Français au Portugal* a ASL, 31.10.1941, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1941)*, Of. 1382.





MNAC, *Sala III*, c. 1936, Col. MNAC – MC
cortesia © DDF/ IMC

Partindo do texto de Bragança e das notícias publicadas na imprensa, podemos ter uma ideia aproximada do que seria o espaço expositivo do MNAC durante este período.

Na Sala I, exibiam-se as telas de artistas estrangeiros doadas por Manuel Teixeira Gomes, que antes identificámos. Na sala II, as obras dos mestres franceses e portugueses do final do séc. XIX, como Albert Besnard, Jean-Paul Laurens, António Ramalho, Silva Porto, entre outros. A Sala III expunha as telas de grandes dimensões de Carlos Reis, Veloso Salgado, Luciano Freire e obras de artistas mais novos, como Dórdio Gomes. Na Sala IV a maior tela mostrada era “Otelo e Desdémone”, de Muñoz Degrain, apresentando-se também trabalhos de Malhoa, Artur Loureiro, António Carneiro, Sousa Lopes, Alves Cardoso, António Saúde, João Reis, uma obra de Carlos Bonvalot e de Eduardo Viana. À Sala IV, seguiam-se a Sala Columbano e a Sala de Arte Moderna, que descrevemos nos pontos 3.1. e 3.4.

Na Sala de Escultura, destacava-se a exposição do busto da Viscondessa de Moser, de Soares dos Reis e, por ordem cronológica, exibiam-se obras de Alberto Nunes, Simões de Almeida, Teixeira Lopes, Francisco Franco e João da Silva. Na Sala de Aquarela expunham-se trabalhos de Alberto Sousa, Alves de Sá, Martins Barata, Mily Possoz e Helena Roque Gameiro²⁶².

²⁶² Idem, pp. 8-16.



MNAC, *Sala de Escultura*, c. 1936, Col. MNAC – MC

cortesia © DDF/ IMC

Já quanto às transformações no aspecto das salas de exposição e no pátio da entrada pela Rua Serpa Pinto, não existem outras fontes além da Memória Descritiva do Anteprojecto de Luís Cristino da Silva, que apenas faz referência, genericamente, às melhorias introduzidas em 1943 e não diz, por exemplo, quais as esculturas que foram dispostas, ainda neste período final da direcção de Sousa Lopes, no pátio ajardinado junto a essa entrada²⁶³.

4. Recursos humanos e financeiros

Para além das limitações que o edifício do MNAC sempre apresentou, o Museu contou com um reduzido número de recursos humanos e um orçamento diminuto para cumprir as funções museológicas que lhe cabiam. Como se referiu em linhas gerais no Capítulo I, o quadro de pessoal do Museu era muitíssimo inferior, por exemplo, ao do MNA A.

O MNAC contava apenas, desde 1911, com dois guardas auxiliares e dois efectivos, além do Director, tendo sido dotado de um Conservador, ainda no período da direcção de Columbano. Durante a direcção de Sousa Lopes, apenas passou a dispor de um chefe do pessoal menor. Francisco Romano Esteves exerceu as funções de

²⁶³ SILVA, Cristino – *Op. cit.*, 1943, p. 12, Anexo VIII.

Conservador a partir de Julho de 1919²⁶⁴. Até esta data e como previa o Regulamento do Museu, as funções de conservador eram desempenhadas pelo director²⁶⁵. Romano Esteves manteve-se no cargo durante todo o período da direcção de Sousa Lopes e teve um papel importante na actividade do Museu, assumindo as funções do Director nas frequentes ausências em viagens de estudo e, após a sua morte, assegurou a direcção do museu até à nomeação de Diogo de Macedo (1 de Julho de 1944).

No que respeita aos restantes recursos humanos, a análise comparativa dos quadros de pessoal do museu entre os anos de 1929, 1936 e 1944 permite verificar que não houve aumento do número de funcionários do MNAC²⁶⁶.

Por isso, durante o período em análise, foram recorrentes os ofícios, quer do Director, quer do Conservador, a reclamar sobre a falta de pessoal do Museu e o perigo que tal limitação representava para a salvaguarda das obras de arte expostas, sobretudo depois da abertura da Sala de Arte Moderna. A esse propósito, Romano Esteves referiu mesmo que a segurança do museu estava posta em causa. Muitas vezes, os guardas tinham de sair do museu para serviços externos e aos domingos, dia em que – segundo o Conservador – o museu era mais visitado, ficava com menos um funcionário porque um dos guardas tinha de “*servir de porteiro*”. Esta situação levou o Director a informar a DGESBA, em 1939, sobre “*a necessidade absoluta da nomeação de mais pessoal a fim de se poder tomar a responsabilidade da defesa das obras expostas e da regularidade do serviço*”²⁶⁷.

As reclamações de Romano Esteves e de Sousa Lopes não tiveram eco e, em 1941, houve dois acidentes com obras expostas, por deficiente vigilância. Um estrangeiro, que habitualmente visitava o MNAC, cortou um retrato de Diniz Bordalo Pinheiro da autoria de Columbano e, a uma escultura de Simões de Almeida, que se encontrava na entrada do Museu, foi partido um dedo. O acidente com o quadro de

²⁶⁴ Nomeado por Decreto de 17.05.1919, *Diário do Governo* n.º. 168 – II série. Cf. Ofício de ASL à DGESBA com “lista de antiguidade” dos funcionários do museu. *Livro de Ofícios enviados n.º5 MNAC (1938)*, 21.03.1938, Of. n.º. 170. Sobre Francisco Romano Esteves ver nota 199.

²⁶⁵ Cf. Regulamento do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Decreto n.º. 3026 de 14 de Março de 1917, Cap. II, arts. 9º e 10º.

²⁶⁶ Cf. *Livro de Ofícios enviados n.º 2 MNAC (1929)* of. n.º. 116; *Livro de Ofícios enviados MNAC (1936)*, Of. n.º. 3 e *Livro de Ofícios enviados n.º 10 MNAC (1944/45)*, Of. n.º. 17 a 26.

²⁶⁷ Ofício de ASL à DGESBA, 04.07.1939, *Livro de Ofícios enviados n.º 6 MNAC (1939)*, Of. n.º. 67.

Diniz Bordalo Pinheiro motivou a intervenção de vários artistas, como Dórdio Gomes, que manifestaram a sua indignação pelo sucedido²⁶⁸.

Na sequência deste incidente, uma vez mais, Sousa Lopes insistiu na questão dos recursos humanos e na “*necessidade extrema*” de nomeação de um segurança, que se ocupasse da vigilância do Museu nos períodos em que este se encontrava encerrado ao público e lamentava que, “*tendo este museu dez salas para vigiar, só existem no quadro de pessoal menor dois serventes e dois guardas de 1ª classe. Um dos guardas faz serviço na secretaria, onde não há funcionários para escrever à máquina, fazer folhas de vencimento e de material*”²⁶⁹. E nos períodos de férias ou de faltas de pessoal, por doença, muitas vezes, o MNAC ficava apenas com dois vigilantes para garantir a segurança de todas as salas.

O regulamento para residência de um guarda permanente, junto ao Museu, chegou a estar escrito e aprovado, em 1943, mas, como se referiu a propósito das intervenções no edifício, a ESBAL impediu a tomada de posse daquele espaço, argumentando que pertencia à Escola²⁷⁰.

Ao nível dos recursos financeiros, a análise comparativa entre os orçamentos do museu para 1931-32 e 1933-34 permite verificar um aumento considerável de verbas, sobretudo na rubrica destinada a aquisições de obras de arte, que, como se viu no ponto 2, *Incorporações*, passou de 45.000\$00 entre 1930-32 para 120.000\$00 em 1933²⁷¹. O aumento do orçamento do museu em 1933 enquadra-se, por um lado, no contexto de estabilização financeira do Estado, durante a década de 30 e, por outro lado, nos objectivos propagandísticos e ideológicos do novo Regime, que também disponibilizou uma verba para edição de postais e de reproduções das principais obras da colecção (valor que oscilou entre os 5000\$00 e os 8000\$00).

Desta forma, o regime dava resposta a um pedido importante de Sousa Lopes, que, em 1932, informou que “*a verba para aquisição de obras de arte, que nunca foi actualizada, tem sido, até aqui, insuficiente, mas a insuficiência torna-se grave e perigosa nesta época (...) Esta falta de incentivo cria uma atmosfera de desânimo perigosa, que seria de extrema importância evitar, ou, pelo menos, atenuar. Hoje mais*

²⁶⁸ Livro de Ofícios enviados nº 6 MNAC (1939), Of. nº. 9; Livro de Ofícios enviados nº 5 MNAC (1938), Of. nº. 224; Livro de Ofícios enviados nº 8 MNAC (1941), Of. nº 79 e Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1941), Of. nº. 1335.

²⁶⁹ Of. de ASL ao DGESBA, 25.06.1942, Livro de ofícios enviados nº 9 MNAC (1942), Of. nº. 78 e 105.

²⁷⁰ “Regulamento do guarda com residência junto ao MNAC”, 05.12.1943, Livro de Ofícios enviados MNAC (1943).

²⁷¹ Ofício de ASL à DGESBA, 21.04.1938, Livro de Ofícios enviados nº 5 MNAC (1938), Of. nº. 179.

do que nunca, nos incumbe estimular a Arte Portuguesa, agora que converge sobre ela e em geral sobre a nossa intelectualidade, depois duma feliz propaganda no estrangeiro e do triunfal sucesso das exposições portuguesas do ano findo, em França, impondo-nos uma maior vigilância sobre nós próprios"²⁷². Referia-se à exposição de 1931 no *Jeu de Paume*. No mesmo ofício, o Director destacava que, em breve, o Museu abriria novas salas.

A verba para aquisições não foi actualizada desde 1933 e até 1939, tendo-se mantido no mesmo valor (120.000\$00) durante este período²⁷³. O Director insistiu repetidamente pelo aumento dessa dotação, invocando as disposições tomadas pela JNE, desde 1936, que obrigavam o Museu a adquirir, sobretudo, obras de artistas vivos. No entanto, a resposta aos sucessivos pedidos de Sousa Lopes foi a diminuição da dotação para aquisições, que, de 1940 a 1944, passou para 100.000\$00²⁷⁴. Assim, depois do aumento orçamental de 1933 e até 1944, verificou-se uma “estagnação” e até uma redução, a partir de 1940, dos recursos financeiros do Museu para aquisições.

Uma situação consolida-se a partir de Junho de 1931: o MNAC passa a dispor de receitas próprias, obtidas pela cobrança de entradas no museu, valor que era, no entanto, muito reduzido, porque a maioria das entradas era gratuita.

Assinale-se ainda que, de acordo com a política económica de Salazar, as compras no estrangeiro eram limitadíssimas e controladas, como demonstra uma circular da Repartição da Contabilidade Pública, enviada ao director do MNAC em 1935, que dizia expressamente que os serviços não podiam fazer aquisições “livremente” no estrangeiro, “*que por razões económicas conhecidas convém sempre limitar o mais possível*”²⁷⁵. Sousa Lopes recebeu esta circular no ano seguinte à compra das esculturas francesas e, decerto, não prestou muita atenção à advertência, já que, até ao final da sua direcção (e como se viu no capítulo *Incorporações*), continuou a adquirir obras a artistas estrangeiros.

²⁷² Ofício de ASL ao CAA, 04.02.1932, *Livro de Ofícios enviados nº 2 MNAC (1932)*, Of. nº. 190.

²⁷³ Ofício de FRE à DGESBA, 28.06.1938, *Livro de Ofícios enviados nº 5 MNAC (1938)*, Of. nº. 214.

²⁷⁴ Projecto orçamental do MNAC para 1944, *Livro de Ofícios enviados nº 9 MNAC (1942/43)*, Of. nº. 80.

²⁷⁵ Circular nº. 1.912, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1935)*.

5. Públicos

Durante a direcção de Sousa Lopes, os dias e períodos de abertura do MNAC foram consideravelmente alargados relativamente aos horários estabelecidos no Regulamento do Museu de Março de 1917. Neste período, o MNAC estava limitado a um horário de abertura, às quintas-feiras e domingos, das 11h00 às 16h00²⁷⁶.

Pelo menos desde 1927, o Museu passou a estar aberto ao público todos os dias, entre as 12h00 e as 17h00, excepto às segundas-feiras²⁷⁷. A disposição relativamente aos dias de abertura do museu não sofreu mais alterações, mas, em relação aos horários de abertura e de encerramento, houve algumas oscilações pouco significativas, entre 1929 e 1936. A partir de 1936, foi estipulada a diferenciação dos períodos de abertura do Museu, nos meses de Inverno e de Verão. Assim, de Outubro a Abril, o MNAC estava aberto das 11h00 às 16h30 e, nos restantes meses do ano, das 11h00 às 17h00²⁷⁸, mantendo-se o dia de encerramento à segunda-feira.

Até Março de 1931, a entrada no Museu era gratuita, situação alterada pelo Decreto-lei nº 19.414 de 5 de Março de 1931, que fixou o preço de entrada em 2\$50, todos os dias, excepto aos domingos e às quintas-feiras, em que a entrada era gratuita²⁷⁹. Estavam isentos de pagamento os professores e os alunos das faculdades e das escolas de ensino superior dependentes do Ministério da Instrução Pública (Ministério da Educação) e pessoas que, por razões de estudo, tivessem de visitar o Museu com frequência, cabendo ao Director gerir essas entradas, para não prejudicar o normal funcionamento do Museu. Estes grupos, cujo limite era de trinta, eram acompanhados pelo Conservador, que realizava visitas guiadas, conforme disposição do Inspector-Geral dos Museus de 1936²⁸⁰.

Estas alterações corresponderam, como assinalou Sérgio Lira, às intenções do novo Regime de integrar os museus na sua agenda política e económica²⁸¹. Segundo a correspondência oficial, as primeiras receitas próprias do MNAC somaram 1.192\$50 em 1931, 1.527\$50 em 1932 e 1.050\$00 em 1933 (redução justificada pelo

²⁷⁶ Decreto nº. 3026, 14 de Março de 1917, “Regulamento do Museu Nacional de Arte Contemporânea”, art. 13º.

²⁷⁷ Ofício de CBP ao Presidente do CAA, 01.07.1927, *Livro de Ofícios enviados nº 2 MNAC (1927)*, Of. nº. 96.

²⁷⁸ Ofício de ASL ao SPN, 03.09.1940, *Livro de Ofícios enviados nº7 MNAC (1940)*, Of. nº. 86.

²⁷⁹ Circular da DGESBA, 16.05.1938, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1938)*, Of. nº. 915.

²⁸⁰ Circular da Inspeção Geral dos Museus, 04.07.1936, onde era solicitado ao MNAC que desenvolvesse uma acção concertada com escolas, à semelhança do que se fazia no MNAA e no MNC, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1936)*, nº. 671.

²⁸¹ LIRA, Sérgio – *Op. cit.*, 2010, p. 189.

encerramento do Museu durante um mês para reparações)²⁸². Importa tê-las em conta porque, até 1936, só é possível fazer uma contabilização aproximada dos públicos do MNAC através dos recibos de valores das entradas. No entanto, estes dados apenas se referem aos visitantes com entradas pagas.

Assim, e tomando como amostra o ano de 1931 e os anos de 1934 e 1935, verificou-se uma diminuição do número de entradas pagas no museu que, de 634 em 1931, passaram a 564 em 1934, e 518 em 1935. Esta redução pode estar relacionada com o facto de o Museu não ter realizado exposições temporárias nesses anos. Analisando, por exemplo, os valores depositados nos quatro trimestres de 1935, é possível verificar que os meses com maior afluxo de visitantes correspondiam ao Verão (Junho, Agosto e Setembro) com 160 entradas, contra 85 nos meses de Outubro, Novembro e Dezembro²⁸³.

A partir de 1936, passaram a existir mapas estatísticos, com informação discriminada sobre os públicos do Museu, nos quais, curiosamente, era contabilizado o número de entradas de homens e de mulheres, separadamente.

Por não se encontrar nos livros de correspondência oficial o relatório estatístico de 1938 – justamente aquele que mais nos interessava para conhecer o impacto, ao nível dos públicos, da nova Sala de Arte Moderna – comparámos os valores totais das entradas, pagas e gratuitas do MNAC, entre 1939 e 1943, método que permite constatar que a maioria das entradas era gratuita (escolas, associações, grupos de conferencistas e outros).

Em 1939, por exemplo, dos 5010 visitantes do museu (na maioria do sexo masculino), apenas 460 pagaram entrada, o mesmo acontecendo nos anos seguintes. O ano em que se registou um maior número de entradas pagas foi em 1940 – 702 num total de 5297 visitantes – o que se justifica pelas Comemorações do Duplo Centenário e pela passagem por Lisboa de muitos refugiados da Europa.

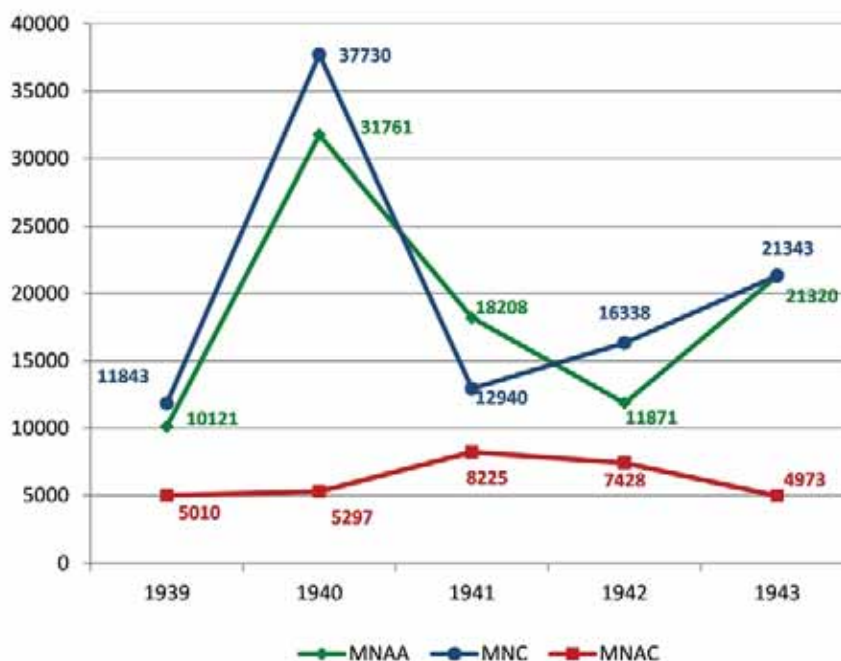
Comparando os dados estatísticos de entradas do MNAC, com os públicos do MNAA ou do Museu Nacional dos Coches (MNC) entre 1939 e 1943, verifica-se que,

²⁸² Ofício de ASL à DGESBA, 21.05.1934, *Livro de Ofícios enviados n.º 3 MNAC (1934)*, Of. n.º 136.

²⁸³ Cf. Recibos do Banco de Portugal, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, n.º 562 e 596.

em 1939, quer o MNAA, quer o MNC, tiveram o dobro de entradas do MNAC e, em 1940, mais do triplo de visitantes²⁸⁴.

Entradas nos Museus Nacionais entre 1939 e 1943



Assinale-se, ainda, que a análise comparativa para estes cinco anos demonstra que o número de entradas no MNAA e no MNC foi sempre muito superior ao do MNAC, como evidencia o gráfico.

6. Conservação e restauro

Até 1940, os únicos registos encontrados na correspondência do Museu relativos à “beneficiação” de obras – termo pelo qual era então designado o restauro de obras de arte – foram dois pedidos que Sousa Lopes endereçou directamente ao pintor Carlos Reis, um deles ainda em 1934, o outro já em 1939, no sentido de reparar o quadro “A feira”, que estava exposto no MNAC, e de retocar a assinatura de “As engomadeiras”. Se, em relação à assinatura desta última obra, Carlos Reis não levantou qualquer objecção, o pedido de reparação de “A feira” não foi muito bem recebido pelo artista,

²⁸⁴ A fonte para a recolha de dados estatísticos do MNAA e do MNC, entre 1939 e 1943, foi a Memória Descritiva do anteprojecto de Cristino da Silva, de 1943. Os dados do MNAC foram recolhidos nos Livros de Ofícios do Museu.

que logo respondeu: “(...) *não sendo essa avaria da minha responsabilidade, pois que empreguei nesse quadro o melhor material dos melhores fabricantes franceses, reputo esse meu trabalho na quantia de cinco mil escudos*”²⁸⁵.

Como, por essa altura, o orçamento do MNAC não contemplava uma rubrica destinada a intervenções em obras de arte – verba que só surgiu em 1940 na alínea “conservação de móveis”²⁸⁶ – Sousa Lopes aguardou o envio para restauro de “A feira” juntamente com uma série de outras pinturas da colecção que, em 1940, 1941 e 1943, deram entrada na oficina de restauro de Fernando Mardel. Entre as obras enviadas para restauro, contavam-se “A Luva Cinzenta” e o “Concerto de Amadores”, de Columbano, “A Manhã”, de Albert Besnard, “Cinco Artistas em Sintra”, de Cristino da Silva, “O Potro”, de Jean-Paul Laurens, “Charneca de Belas”, de Silva Porto, “Camões na Gruta de Macau”, de Metrass, “Amor e Psyqué”, de Veloso Salgado e outras telas de artistas nacionais e estrangeiros²⁸⁷.

Assinale-se que, na solicitação de restauro destas obras, enviada por Sousa Lopes à DGESBA, o Director indicou que as causas que tornavam necessária a reparação dos quadros estavam relacionadas com as péssimas condições do edifício, que prejudicavam o seu estado de conservação.

O envio das obras para a oficina de Fernando Mardel revelou a preocupação do Director com a conservação da colecção. Mardel era um dos discípulos de Luciano Freire, a quem a prática do restauro de pintura em Portugal ficou ligada²⁸⁸, tendo restaurado *algumas centenas de obras, entre as quais as mais importantes pinturas de diversos museus portugueses*²⁸⁹.

A oficina de restauro de Luciano Freire, depois continuada pelos seus discípulos, funcionou, durante vários anos, numas dependências do Convento de S. Francisco, embora fosse desejo de José de Figueiredo instalá-la junto ao MNAA, na Rua das Janelas Verdes.

²⁸⁵ Carta de Carlos Reis a ASL, 23.07.1934, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1933/1935)*, Of. n.º 500.

²⁸⁶ Cf. Projecto orçamental do MNAC (1940), 28.06.1939, *Livro de Ofícios enviados n.º 6 MNAC (1939)*, Of. n.º 62.

²⁸⁷ *Livro de Ofícios enviados n.º 7 MNAC (1940)*, Of. n.º 58; *Livro de Ofícios Enviados MNAC (1941)*, Of. n.º 48; *Livro de Ofícios Enviados n.º 9 MNAC (1942/43)*, Of. n.º 227.

²⁸⁸ Entre 1909 e 1910, Luciano Freire restaurou, a pedido de José de Figueiredo, os “Painéis de S. Vicente de Fora”, iniciando, a partir de então, um programa de restauros numa série de pinturas. A principal novidade da prática de Freire foi evitar a dissimulação dos repintes (o que nem sempre aconteceu) e documentar as intervenções realizadas, com recurso à fotografia. Ver CRUZ, António João – *O Restauro de pintura em Portugal no tempo de Luciano Freire*. In *100 anos de património, memória e identidade*. Lisboa: IGESPAR, 2010, pp.117-122.

²⁸⁹ In *100 anos de património, memória e identidade*. Lisboa: IGESPAR, 2010, p.139.

Em 1938, João Couto, que sucedeu a Figueiredo na direcção do MNAA, deu seguimento ao plano do antigo director e, em 1940, foi inaugurado o Instituto para Exame e Restauro de Obras de Arte – que viria a ser mais tarde o Instituto José de Figueiredo (actual Laboratório de Conservação e Restauro da Direcção-Geral do Património Cultural), junto ao MNAA. A designação atribuída ao Instituto denunciava as transformações que a disciplina tinha sofrido desde o início da década de 30 ²⁹⁰, ganhando uma abordagem de carácter mais científico, com recurso a métodos mais avançados, como a radiografia e análises físicas e químicas²⁹¹. É significativo notar que a inscrição de uma verba no orçamento destinada à conservação de obras de arte e o envio mais frequente de telas para restauro, coincidiram com a inauguração do Instituto, que, apesar da nova designação, continuou a ser vulgarmente conhecido pela “oficina de beneficiação de Fernando Mardel”.

²⁹⁰ Entre outras experiências, assinala-se o restauro de quatro painéis da Igreja Matriz de Cascais por Carlos Bonvalot, em 1933, e o recurso a físicos, como Manuel Valadares, que foram decisivos na transformação e no salto qualitativo das técnicas de restauro em Portugal.

²⁹¹ CURVELO, Alexandra – Da oficina de restauro de Luciano Freire ao Instituto José de Figueiredo. In *100 anos de património, memória e identidade*. Lisboa: IGESPAR, 2010, pp. 175-180.

CAPÍTULO IV

O LEGADO DE SOUSA LOPES

Após a morte de Sousa Lopes, em 21 de Abril de 1944, e como era seu desejo, o conjunto da sua obra foi doado pela mãe e pela viúva do pintor ao Estado, conforme disposto em Decreto-lei de Outubro de 1944²⁹².

A selecção das obras foi realizada por uma Comissão, nomeada pela Direcção-Geral da Fazenda Pública, presidida por Diogo de Macedo e acompanhada, em representação da família, pelo engenheiro Tito Sousa Lopes, irmão do Pintor. O conjunto de pinturas a óleo e a fresco, desenhos, gravuras e esculturas que se encontravam no seu *atelier* e residência, na Casa do Regalo, era constituído por trezentas e cinquenta e quatro espécies, tendo a família permitido que o Estado escolhesse as de maior interesse²⁹³. Sousa Lopes tinha tido o desígnio da fundação de uma galeria individual nesse *atelier*, dentro do Parque das Necessidades, como uma casa-museu, à semelhança de outras que existiam na Europa. Em alternativa, esperava que a sua obra fosse exposta em salas especiais do MNAC, quando este fosse suficientemente ampliado ou dotado de novas instalações que pudessem comportar as suas colecções²⁹⁴.

Por iniciativa da ANBA e sob a organização de Diogo de Macedo e dos pintores Martins Barata e Domingos Rebelo, realizou-se, em Dezembro de 1945, a exposição de uma parte das obras seleccionadas e doadas ao Estado, numa sala do MNAC²⁹⁵.

A doação era composta por mais de uma centena de peças, onde se incluíam cerca de noventa e duas telas a óleo e muitos desenhos, pois as águas-fortes da Guerra (e respectivas matrizes), bem como outras obras, já pertenciam ao Estado. Reconhecendo a exiguidade imposta pelo espaço expositivo do MNAC, Diogo de Macedo assinalou que a exposição ficou limitada a “*algumas dezenas de telas e uma dúzia de desenhos, que tiveram de ser distribuídos numa outra pequena sala, ao lado dos mestres estatuários*”²⁹⁶.

²⁹² Decreto-lei n.º 34007, *Diário do Governo*, 1ª série, n.º 219, 06.10.1944. Disponível em: <http://dre.pt/pdf1sdip/1944/10/21900/09650965.pdf>.

²⁹³ SANTOS, Manuel Farinha dos – *Op. cit.*, 1962, p. 63, nota 62.

²⁹⁴ MACEDO, Diogo de – *Op. cit.*, 1953, pp. 3-4.

²⁹⁵ *Exposição Sousa Lopes (obras doadas ao Estado)*. Lisboa: ANBA, Dezembro de 1945, s/p.

²⁹⁶ *Idem, Ibidem*.

Na pintura a óleo, incluíam-se alguns dos seus melhores retratos, como o “Retrato de Senhora” e a “A Blusa Azul”, diversas paisagens de Veneza, Bruges e Marrocos e óleos de temas marítimos, característicos da sua obra. Para sublinhar a sua paixão pela luz e pela cor, exibiram-se os “Efeitos de Luz” e o “Efeito de Luar” e paisagens de pôr-do-sol. “No Parc Monceau” ilustrava as suas impressões de Paris e as obras com temas portugueses e populares estavam representadas por paisagens de Castelo de Vide e da Serra da Estrela, retratos de “Minhotas” e estudos para telas de maiores dimensões, como o “Círio” ou “Os Cavadores”. Nos cerca de quinze desenhos, notava-se uma predominância dos motivos ligados aos temas do mar e da pesca, no Furadouro e na Caparica.

Com o objectivo de completar a homenagem póstuma ao artista, também em Dezembro de 1945, realizou-se uma exposição de desenhos e gravuras a água-forte que pertenciam à família de Sousa Lopes, nas salas do SPN/SNI, com o apoio de Diogo de Macedo. Mostravam-se, assim, o pintor no MNAC e o desenhador e água-fortista numa galeria livre²⁹⁷.

Em Dezembro de 1946, Sousa Lopes mereceu nova homenagem, desta vez no Porto, numa exposição promovida por Reynaldo dos Santos, Diogo de Macedo, João Couto (director do MNAA), pelos pintores Joaquim Lopes e Acácio Lino, pelo arquitecto Raul Lino e pelo irmão do artista, Tito Sousa Lopes. Esta exposição teve lugar no Salão Silva Porto e reunia cerca de setenta óleos, vinte e três águas-fortes e trinta e um desenhos, a maioria dos quais colocados à venda pelos familiares. Na pintura a óleo, as telas glosavam temas reconhecíveis na obra do Pintor, paisagens da Côte d’Azur, Veneza e Bruges, marinhas e estudos para trabalhos com referências literárias, como a “Ala dos Namorados”. Na água-forte, destacavam-se os temas de guerra, alguns retratos e paisagens representando motivos regionais²⁹⁸.

Em Abril de 1949, Macedo referiu ter sido organizada uma outra exposição temporária dedicada a Sousa Lopes, no MNAC, cuja preparação contou com apoios externos e onde se reuniu “*uma centena de quadros*”²⁹⁹.

²⁹⁷ MACEDO, Diogo de – *Exposição retrospectiva do pintor Sousa Lopes (desenhos e gravuras)*. Lisboa: Estúdio do SNI, Dezembro de 1945, s/p.

²⁹⁸ *Exposição póstuma e de homenagem ao pintor Sousa Lopes*. Porto: Salão Silva Porto, Dezembro de 1946.

²⁹⁹ MACEDO, Diogo de – *Notas de Arte. Ocidente*. Lisboa. Vol. XXXVI, nº 132, Abril (1949), p. 194. Não se encontraram mais referências nem o catálogo desta exposição.

Apesar destas homenagens póstumas, a primeira grande exposição dedicada a Sousa Lopes foi promovida em Dezembro de 1962, pela Liga dos Combatentes da Grande Guerra, com o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian, na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Esta exposição levou à publicação de um catálogo com o primeiro estudo aprofundado da vida e da obra de Sousa Lopes, prefaciado por Reynaldo dos Santos e com investigação biográfica de Manuel Farinha dos Santos. A Comissão de Honra era formada pelo Presidente da República e diversos Ministros, pelos Presidentes da ANBA, da SNBA, da FCG, da Liga dos Combatentes e do Instituto de Alta Cultura. Da Comissão Executiva faziam parte os pintores Dórdio Gomes, Luís Varela Aldemira, Manuel Lapa e o historiador Mário Chicó, sendo presidida por Eugénio Mac Bride (antigo combatente da Grande Guerra e presidente da Liga dos Combatentes). Mostraram-se, no salão da SNBA, cerca de cento e cinquenta obras, entre pinturas a óleo, águas-fortes, desenhos e aguarelas, provenientes de colecções públicas e particulares, dispostas sob uma velatura translúcida que, tal como na exposição de 1927, de algum modo evocava as camuflagens da Guerra, que era um dos temas representados, sobretudo, pelas águas-fortes³⁰⁰.

Sobre a Exposição de 1962, o escritor e crítico de arte Manuel Mendes salientou que estavam ali reunidos os trabalhos “*do que de melhor saiu da sua paleta vigorosa (...)* numa bela afirmação de conjunto”³⁰¹.

Entre Maio e Junho de 1980 foi prestada nova homenagem a Adriano de Sousa Lopes, numa exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, sob a coordenação científica de Margarida Marques Matias, pela Secretaria de Estado da Cultura e de Maria Helena Soares da Costa (conservadora do museu da Fundação Calouste Gulbenkian) e com o apoio da então directora do MNAC, Maria de Lourdes Bártholo³⁰².

A realização da exposição na FCG justificou-se por razões de ordem museográfica, já que o MNAC estava, nesse momento, encerrado para reparações no edifício. A organização da exposição contou, uma vez mais, com a colaboração da Liga

³⁰⁰ Sousa Lopes. Lisboa: Liga dos Combatentes/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.

³⁰¹ MENDES, Manuel – A exposição do pintor Sousa Lopes. *Colóquio*. Lisboa, n.º 22, 1962, p. 29.

³⁰² Maria de Lurdes Coelho Bártholo (1921-2002) formou-se em Ciências Históricas e Filosóficas na Universidade de Lisboa e completou o curso de Conservador-Adjunto de Museus, Palácios e Monumentos Nacionais do MNAA. Em 04.05.1970 tomou posse como directora do MNAC, funções que ocupou até Fevereiro de 1988. Foi, ainda, primeira conservadora dos museus municipais de Lisboa, conservadora-adjunta dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, directora do Museu Regional do Abade de Baçal (Bragança) e directora da Casa-Museu dos Patudos (Alpiarça).

dos Combatentes da Grande Guerra, de colecionadores particulares, bem como do Museu Nacional de Soares dos Reis, Museu de José Malhoa e do Museu Nacional do Traje.

A concretização desta exposição, em 1980, enquadrou-se, por um lado, no âmbito do centenário do nascimento de Sousa Lopes e, por outro lado, na sequência do sucesso alcançado por uma exposição de pintura portuguesa do final do século XIX e princípios do século XX, que a FCG organizara pouco antes e onde fora exibida a Coleção Anastácio Gonçalves.

Segundo a conservadora da FCG, esta exposição “*reuniu apenas algumas dezenas de obras do pintor*” sob o lema *Lembrar Sousa Lopes: “pretendeu-se que a representação fosse de qualidade, recorrendo principalmente à importante colecção do MNAC”*³⁰³, a quem pertenciam trinta e cinco das cerca de cinquenta telas exibidas, complementadas por alguns desenhos e águas-fortes de colecções públicas e particulares.

A exposição abria com o “Retrato no Parque” e telas dos primeiros tempos da aprendizagem de Sousa Lopes em Paris, como “As Ondinas”, de 1908. As vistas de Paris e de Veneza manifestavam a influência dos impressionistas, em especial de Monet, quer pelos temas, quer pela vibração da cor, acentuada mais tarde em obras com motivos portugueses. Em relação às exposições anteriores, foi dado um maior destaque ao retrato, género no qual – para as comissárias da exposição – Sousa Lopes tinha mostrado grande capacidade e onde sublinhavam a aproximação a Besnard ou a Manet, em obras como “Efeitos de Luz”, “A Blusa Azul” e “Retrato de Senhora”, por contraposição a outros retratos, mais formais, como o de “Francisco Carneiro”, de 1911.

³⁰³ SOARES COSTA, Maria Helena – *Sousa Lopes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, s/p.



Exposição Sousa Lopes na FCG, 1980
cortesia Arquivo FCG

Sobre as obras expostas, a crítica sublinhou que mostravam as diferentes tendências de Sousa Lopes “*dividido entre o naturalismo e o modernismo, para não querer lembrar o realismo evocativo do front*”³⁰⁴. Destacando alguns dos quadros ali presentes, foi lembrado o modernismo de Sousa Lopes no retrato e a proximidade a alguns pintores que foram seus contemporâneos, como António Soares e foi apontada a inspiração de Van Gogh, numa paisagem de Castelo de Vide. Manuela de Azevedo, autora do artigo publicado no *Diário de Notícias*, assinalou, ainda, as diferenças de tons “*entre as cores neutras de Paris e o berrante da paisagem e da natureza-morta*”³⁰⁵ e concluía que, embora nem tudo fosse óptimo na exposição, o conjunto era excelente.

³⁰⁴ AZEVEDO, Manuela de – Uma exposição: Viver pintura intensamente, *Diário de Notícias*, (2 de Junho 1980).

³⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

CONCLUSÃO

A investigação realizada sobre os quinze anos (1929-1944) em que Adriano de Sousa Lopes exerceu as funções de director do Museu Nacional de Arte Contemporânea clarificou alguns aspectos menos conhecidos respeitantes à actividade do Museu e às concepções subjacentes à sua valorização, abrindo uma via produtiva para futuras pesquisas.

A investigação revelou o Programa de Anteprojecto elaborado, em 1935, por uma Comissão presidida por Sousa Lopes, facto que a historiografia sobre o Museu depois ignorou. Esse programa apresentava os princípios museológicos a que deveria obedecer a concepção do futuro edifício para o Museu, inspirados em propostas e experiências de museus de outros países (ver Anexo VII). O Programa defendia medidas inovadoras, como a exposição de escultura ao ar livre, um projecto arquitectónico moderno e a criação de uma galeria principal com desníveis e diferenças de pé-direito, quebrando o ritmo de construção, que dariam acesso a salas poligonais mais pequenas. Na altura em que foi apresentado, não existia um terreno nem uma localização específica para o novo edifício.

Nos anos seguintes, consolidou-se a ideia de que o Museu seria dotado de novas instalações. Em 1943, o arquitecto Luís Cristino da Silva, apoiando-se no Programa de 1935, apresentou o Anteprojecto para a construção do MNAC na Praça do Império, em Belém, no terreno que tinha sido ocupado pelos Pavilhões de Honra e de Lisboa da Exposição do Mundo Português, junto ao Mosteiro dos Jerónimos. Pavilhões que tinham sido projectados pelo mesmo arquitecto (ver Anexo VIII). Apresentou igualmente o projecto para um Museu de Escultura Comparada. A documentação consultada não permitiu perceber as razões do abandono deste projecto que, como noutras áreas da política cultural, se terá devido a razões orçamentais.

No entanto, assinalámos que a Memória Descritiva de Cristino da Silva (de 27 de Dezembro de 1943) refere transformações efectuadas nesse ano, no MNAC, com a abertura de uma nova entrada pela Rua Serpa Pinto, por intermédio de um pátio ajardinado onde se expunham esculturas ao ar livre. Estes novos dados têm de ser ponderados, face às transformações realizadas no edifício entre 1944 e 1945, já na direcção de Diogo Macedo.

Provámos, assim, que Sousa Lopes se dedicou ao estudo de concepções museológicas para a construção de um novo espaço para o MNAC – e até à ampliação

do existente – embora os dois últimos anos da sua direcção (1943/44) tenham correspondido a um maior desinteresse na sua participação no Museu. Este desinteresse devia-se, possivelmente, aos sucessivos adiamentos na concretização do novo edifício e também ao empenho com que Sousa Lopes se entregava à execução dos frescos para o edifício da Assembleia Nacional.

No que respeita à política museológica, demonstrámos que Sousa Lopes adquiriu com frequência obras de artistas modernos, primeiro tratando directamente com eles e, depois, a partir de 1935, nas exposições de Arte Moderna do SPN: a análise comparativa entre as datas de atribuição de prémios aos artistas nos salões do SPN e as datas de incorporação de algumas dessas obras no MNAC permitiu concluir que, na maioria dos casos, os trabalhos premiados já pertenciam ao Museu (ver Anexo XV).

A análise detalhada das incorporações efectuadas por Sousa Lopes reflectiu as suas opções estéticas enquanto artista. Privilegiou, na maioria das aquisições, a paisagem e o retrato, e aí foi, sem dúvida, um fiel continuador de Columbano. O Museu deve-lhe a aquisição de obras emblemáticas da pintura portuguesa do século XIX, como “Os Pretos de Serpa Pinto”, de Miguel Ângelo Lupi, “A Volta do Mercado”, de Silva Porto, entre outras obras de Malhoa e de Columbano e esculturas de Soares dos Reis e de Teixeira Lopes. No início da sua direcção, aceitou a doação da obra de Columbano e inaugurou uma sala dedicada ao pintor (1930). Integrou ainda no Museu algumas obras valiosas de artistas estrangeiros, com destaque para o grupo de esculturas francesas, onde se inclui a célebre obra de Rodin, “A Idade do Bronze”.

Quanto à arte contemporânea, Sousa Lopes revelou a sua abertura em relação aos “modernos”, como comprovam aquisições de obras, ainda em 1930, como o “Jogo de Damas”, de Abel Manta ou “As Varinas”, de Jorge Barradas, embora privilegiando sempre a pintura figurativa e de paisagem, afastando-se das propostas de vanguarda. Reconheceu, desde o início da sua direcção, o valor de muitos artistas modernos que viriam a alcançar relevância na arte portuguesa da primeira metade do século XX, como os pintores Eduardo Viana, Carlos Botelho, Jorge Barradas, Bernardo Marques, António Soares, Emmerico Nunes, Dórdio Gomes, Mily Possoz, Sarah Afonso e escultores como Canto da Maia, Diogo de Macedo, Francisco Franco e Leopoldo de Almeida. Embora o Director tenha adquirido estes trabalhos desde o início da sua direcção, importa assinalar que a partir de 1936, as propostas de aquisição de obras de arte para o Museu passaram a ser realizadas por uma Comissão da Junta Nacional de Educação (JNE), da

qual faziam parte, além do director do MNAC, o presidente da JNE, Reynaldo dos Santos, os escultores Diogo de Macedo e Francisco Franco e o pintor Luís Varela Aldermira. A presença de dois escultores ligados ao modernismo e, sobretudo, de Diogo de Macedo, que integrou também os júris dos prémios do SPN/ SNI, poderão ter influenciado a incorporação de obras exibidas naqueles salões.

Nesta aproximação aos “modernos” deve ainda ser realçado que, após a Exposição de Arte Portuguesa no Museu *Jeu de Paume* em 1931, organizada por Sousa Lopes e José de Figueiredo (Cf. capítulo *Exposições*, 3.2), o Director do MNAC pretendia levar a Paris uma exposição de “artistas vivos” portugueses, ideia que não teve seguimento.

A conjuntura económica favorável da década de 30 permitiu-lhe incorporar um total aproximado de quinhentas e sessenta e sete obras, o que correspondeu a um aumento muito significativo da colecção que o MNAC possuía quando Columbano cessou funções (cerca de trezentas e setenta e cinco peças). Fazendo um balanço da sua política de aquisições, Sousa Lopes não entrou em ruptura com a orientação traçada por Columbano, mas foi abrindo caminho à necessária e indispensável abertura do Museu que as novas gerações exigiam e que a “Política do Espírito” de António Ferro favoreceu.

Em 1938, dedicou uma sala aos pintores e escultores modernos, que teve impacto positivo na apreciação crítica da actividade do Museu e no futuro alargamento da colecção, com a aquisição, no princípio da década de 40, de três obras de Almada Negreiros e de duas pinturas de Amadeo de Souza-Cardoso. O compromisso com os modernos estava aberto e o futuro director do MNAC, Diogo de Macedo, dar-lhe-ia continuidade.

Em relação ao funcionamento do Museu, os recursos humanos durante a direcção de Sousa Lopes mantiveram-se praticamente iguais aos que existiam no tempo de Columbano, sendo recorrentes as reclamações do Director e do Conservador, Francisco Romano Esteves, sobre a necessidade de reforçar o quadro de pessoal para segurança do acervo. No que respeita aos recursos financeiros, ficou provado que as dotações orçamentais do MNAC foram substancialmente aumentadas a partir de 1933 e até 1939, sobretudo na rubrica “aquisições”, embora nos anos seguintes e até 1944, tenham sofrido reduções.

O Museu manteve os períodos diários de abertura (com encerramento às segundas-feiras) e, embora só existam mapas estatísticos com informação dos públicos a partir de 1936, verificámos que a afluência de visitantes do Museu Nacional de Arte Antiga ou do Museu Nacional dos Coches era muito superior à do MNAC: o dobro em 1939 e mais do triplo em 1940. As condições insalubres do Museu determinaram que se tivesse de proceder ao restauro de algumas obras, tendo Sousa Lopes recorrido à intervenção do Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte (actual Laboratório de Conservação e Restauro da Direcção-Geral do Património Cultural), que estava dotado de meios técnicos avançados para a época.

A par dos aspectos positivos que enunciámos acerca da direcção de Sousa Lopes no MNAC, a nossa investigação demonstrou, também, que o Director passava longos períodos ausente do Museu, delegando os assuntos correntes no Conservador, Francisco Romano Esteves. Este surge, assim, como uma figura importante na actividade do MNAC para o período em análise. Os pontos mais criticáveis da direcção de Sousa Lopes são o de nunca ter publicado um catálogo da colecção ou das exposições temporárias organizadas, nem de ter completado o levantamento fotográfico que Columbano iniciara. Na análise da correspondência do Museu, encontramos, aliás, várias solicitações do catálogo do Museu, quer por entidades portuguesas, quer por organismos estrangeiros, justificando o Director esta lacuna com o facto de, em breve, o Museu mudar de instalações ou que o catálogo estava em preparação³⁰⁶.

Para compreender o percurso de Sousa Lopes como director, foi indispensável estudar a sua vida e a sua obra como artista. Isso permitiu descobrir novos elementos sobre o seu pensamento acerca das correntes artísticas do seu tempo, revelados no manuscrito de uma conferência que proferiu em 1929, no Hotel Palace, num almoço do *Rotary Club de Lisboa* (Anexo II). Este documento encontrava-se esquecido no espólio da família. Nele, o pintor revelou-se cativado pelos neo-impressionistas, *pointilhistas* e divisionistas, tendo defendido uma pintura desprovida de detalhes, que fosse capaz de expressar a exaltação da sensibilidade do artista diante do motivo escolhido. Esta seria a característica principal do movimento moderno, que Sousa Lopes contrapunha às tendências de vanguarda que esqueciam a Natureza e reduziam a sua complexidade a formas geométricas.

³⁰⁶ Veja-se, a título de exemplo, um ofício do SPN a ASL, 17.08.1940, *Livro de Ofícios Recebidos MNAC (1940)*, Of. n.º 1202 e do Chanceler da China, 11.03.1937, *Livro de Ofícios enviados n.º 5 MNAC (1937)*, Of. n.º 26.

Há notícia que Sousa Lopes realizou uma outra palestra, também num encontro do *Rotary Club de Lisboa*, em 1936, sobre “A inquietação da hora presente no que respeita à Arte”³⁰⁷, texto que não foi possível localizar e que seria importante para avaliar o seu pensamento sobre a evolução das correntes artísticas nacionais nesse período.

Foi também possível confirmar, a partir dos princípios estéticos que defendeu em 1929 e das únicas exposições individuais que organizou, em 1917 e em 1927, o percurso singular do artista no panorama artístico português. Com uma vasta obra de pintura, desenho, gravura em água-forte e, já numa fase final, de pintura a fresco, Sousa Lopes situou-se, no contexto conservador da arte portuguesa, num período transitório entre o Naturalismo e o Modernismo, tendo manifestado especial sensibilidade pelo deslumbramento da luz e da cor. No entanto, a espontaneidade e a frescura reveladas pelo artista até certa altura da sua vida desviaram-se para algum “barroquismo” de cor e de movimento, numa idade já mais madura, optando por desenvolver uma técnica apurada na pintura a fresco. Sobre esta evolução, Margarida Matias interrogou-se, justamente, sobre o que teria sido o percurso de Sousa Lopes se, em vez da situação “cómoda” de director do MNAC, tivesse permanecido em França.

Sobre a relevância deste estudo e como já antecipara Reynaldo dos Santos a propósito da primeira exposição retrospectiva do artista (1962), refira-se que há diversos aspectos da obra de Sousa Lopes que carecem de futura investigação, mas que não se enquadram no tema da dissertação. Na verdade, apesar da atenção que tem sido dedicada ao pintor, está por fazer o levantamento da localização de algumas obras significativas adquiridas pelo Estado, nomeadamente, o tríptico “Os Moliceiros” e os trabalhos, também a fresco, “A Vindima”, “Lagar de Azeite” e “A Pesca”, executados para decorar sobreportas do edifício da Assembleia Nacional, os cartões preparatórios dos frescos para o Salão Nobre do mesmo edifício, os óleos existentes na Escola Naval do Alfeite, o fresco “O Vira” e muitas outras cuja localização importaria averiguar.

Relevamos, por fim, a documentação fotográfica que se reuniu a partir do espólio da família, do arquivo documental do MNAC – MC, dos arquivos de imprensa e do arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian. Na presente dissertação, inserem-se fotografias inéditas das exposições Panamá-Pacífico, da exposição no *Jeu de Paume*,

³⁰⁷ O pintor Sousa Lopes, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, pronunciou na última reunião do *Rotary Club de Lisboa* uma notabilíssima palestra – *Diário de Notícias* (17 Maio 1936). A notícia não desenvolve o conteúdo da palestra de Sousa Lopes, apenas destaca que as referências feitas “a alguns pintores da nossa época tiveram o tom de homenagem muito justas e muito afectuosas”.

das exposições individuais de Sousa Lopes (1917 e 1927) e das exposições inauguradas no MNAC durante a direcção do artista.

BIBLIOGRAFIA

Fontes Manuscritas

Arquivo do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa

Livros de Correspondência Oficial do Museu entre 1927 e 1944

Arquivo Histórico do Ministério da Educação Nacional, Lisboa / Correspondência diversa entre a Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes; a Junta Nacional de Educação e o Museu Nacional de Arte Contemporânea

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa

Documentação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) / Correspondência entre Oliveira Salazar e Sousa Lopes

Arquivo da antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana), Sacavém

Projecto de adaptação de um antigo *atelier* da ESBAL a Sala de Exposições do MNAC / Projecto de construção de um anexo ao MNAC / Projecto de Luís Cristino da Silva para a construção do MNAC em Belém / Correspondência diversa entre o MNAC e a DGEMN

Colecção dos Herdeiros de Sousa Lopes, Lisboa

Espólio da família do Pintor Sousa Lopes / Conferência de Sousa Lopes no *Rotary Club de Lisboa*

Monografias e partes em monografias

BAIRRADA, Eduardo Martins – *Prémio Valmor 1902-1952*. Lisboa: Serafim Silva Artes Gráficas, 1988.

CUSTÓDIO, Jorge (coord.) – *100 anos de património, memória e identidade*. Lisboa: IGESPAR, 2010.

FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. Lisboa: Bertrand, 1991.

FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte em Portugal no séc. XIX*. Lisboa: Bertrand, 1990, vol. I e II.

GONÇALVES, Rui Mário – *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

GONÇALVES, Rui Mário – *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Ministério da Cultura e da Ciência, Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

MACEDO, Diogo de – *A Arte nos séculos XIX e XX*. In BARREIRA, João (dir.) – *Arte Portuguesa: Pintura*. Lisboa: Edições Excelsior, s.d..

MOREIRA, Isabel Martins – *Museus e Monumentos em Portugal 1772-1974*. Lisboa: Coleção Temas de Cultura Portuguesa, Universidade Aberta, 1989.

NEGREIROS, Maria José Almada – *Conversas com Sara Afonso*. Lisboa: Dom Quixote, 1985, reedição de 1993.

OLIVEIRA, Maria João Ortigão – *Aurélia de Sousa em contexto: A cultura artística no fim de século*. Lisboa: Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

PAÇO, António Simões do – *A Ascensão de Salazar (1926-1932)*. In *Os Anos de Salazar: O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo*. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2008, vols. 1, 2 e 3.

PAMPLONA, Fernando – *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.

RAMOS DO Ó, Jorge – Sinopse da legislação com incidência cultural no Estado Novo (1926-1956). In *História de Portugal: os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a política do espírito 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, pp. 250-260.

ROSAS, Fernando – O Estado Novo (1926-1974). In MATOSSO, José (coord.) – *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, vol. 7.

SILVA, Raquel Henriques da – A Ruptura Moderna. In PEREIRA, Paulo (coord.) - *História da Arte Portuguesa*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 1995-1997 [reedição em 2008], vol. 9.

SILVA, Raquel Henriques da – Romantismo e Pré-naturalismo. In PEREIRA, Paulo (coord.) - *História da Arte Portuguesa*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 1995-1997 [reedição em 2008], vol. 8.

SILVA, Raquel Henriques da (coord.) – *Obraçom, Museu do Chiado: Histórias vistas e contadas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1996.

Trabalhos Académicos

BARRANHA, Helena – *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. Tese de Doutoramento em Arquitectura.

ELIAS, Margarida – *A recepção crítica de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1987)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002 [versão revista em 2005]. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea dos séculos XVIII-XX.

LIRA, Sergio – *Museums and Temporary Exhibitions as means of propaganda: The Portuguese case during the Estado Novo*. Inglaterra: University of Leicester, 2002. Tese de Doutoramento em Filosofia.

SANTOS, Vítor – *O desenho de Guerra de Adriano de Sousa Lopes*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade Técnica de Lisboa, Dez. de 2006

SILVEIRA, Carlos – *Sousa Lopes e a Grande Guerra: Estudo histórico-iconográfico a partir das telas do Museu Militar*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade, 1999. Relatório final do Seminário de História da Arte.

SILVEIRA, Carlos – *Sousa Lopes na Grande Guerra: O corpo entre a representação e a História*. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2011. Seminário A Figura do Corpo na Arte do Século XX do Mestrado em História da Arte.

SIMAS, Helena Isabel Feijoca de Sousa – *A pintura de Adriano de Sousa Lopes e o seu pré-modernismo*. 2 vols. Dissertação de mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [Texto policopiado], 2002.

Catálogos

BARRANHA, Helena – O pintor no seu reduto. In SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Columbano*. Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado/ Leya, 2010, pp. 118 - 128.

BARRANHA, Helena – Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea. In LAPA, Pedro; TAVARES, Emília (org.) – *Arte Portuguesa do Século XX: 1910-1960*. Lisboa: MNAC – Museu do Chiado/ Leya, 2011. vol. II, pp. XV-XXV.

BRAGANÇA, José – *Portugal: A Arte, os Monumentos, a Paisagem, os Costumes, as Curiosidades*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, s.d. [1936].

Catálogo Ilustrado da Primeira Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa: SNBA, 1901.

COSTA, Manuel da; LAPA, Manuel (coord. gráfica e desenhos) – *15 Anos de Obras Públicas, 1932-1947*. Lisboa: Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, 1948, vol. I.

FERNANDES, José Manuel; JANEIRO, Maria de Lurdes – *Luís Cristino da Silva, arquitecto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – CAMJAP, 1998.

FERRO, António; MACEDO, Diogo de – *Exposição dos Artistas Premiados pelo SNI*. Lisboa: Palácio Foz, Maio de 1949.

FIGUEIREDO, José de; VIEIRA, Afonso Lopes – *Exposição Sousa Lopes*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, Março de 1927.

FIGUEIREDO, José de; VIEIRA, Afonso Lopes – *Exposição Sousa-Lopes*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1917.

FRANÇA, José-Augusto – *Museu Militar. Pintura e Escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.

LOPES, Adriano de Sousa, VALENTE, Vasco; BURNAY, Luís Ortigão – *Exposição de desenhos de artistas da 2ª metade do século XIX*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, Dez. de 1940.

MACEDO, Diogo de – *Exposição póstuma e de homenagem ao pintor Sousa Lopes*. Porto: Salão Silva Porto, Dez. de 1946.

MACEDO, Diogo de – *Exposição retrospectiva do pintor Sousa Lopes (desenhos e gravuras)*. Lisboa: Estúdio do SNI, Dez. de 1945.

MACEDO, Diogo de – *I Catálogo-Guia do Museu Nacional de Arte Contemporânea*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1945.

MACEDO, Diogo de; BARATA, Jaime Martins; REBELO, Domingos – *Exposição Sousa Lopes (obras doadas ao Estado)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, Dez. de 1945.

MATIAS, Margarida; COSTA, Maria Helena Soares da – *Sousa Lopes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

SANTOS, Manuel Farinha dos; SANTOS, Reynaldo dos – *Sousa Lopes*. Lisboa: Liga dos Combatentes/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.

SANTOS, Reynaldo dos; VIEIRA, Afonso Lopes – *Catálogo da Exposição de Pintura a fresco de Sousa Lopes*. Lisboa: 1934.

SILVA, Raquel Henriques da; LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994.

SILVEIRA, Carlos – Sousa Lopes, Adriano de. In LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (coord). *Arte Portuguesa do Século XIX: 1850-1910*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado/ Leya, 2010, p. 327.

TASSET, Jean-Marie; SAINSAULIEU, Marie-Caroline; BLAN, Perrine Le; *Kisling Centenaire 1891-1953*. Paris: Galerie Daniel Malingue, 1991.

Dicionários e enciclopédias

BARRETO, António, e MÓNICA, Maria Filomena, (coord.), *Dicionário de História de Portugal*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1999, vols. 7 e 8.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Lisboa: 1936 - 1960. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Lda., 1936-1960 [revisões 1988].

Guia de Portugal. Lisboa e Arredores. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1924 [reedição de 1983], pp. 365-366.

PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores e Escultores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, vol. V.

TURNER, Jane (dir.) - *The Dictionary of Art*. London: Groove, 1996, vol. 2, 3 e 7.

WALDMANN, Emil – Realismo e Impressionismo. In *Historia del Arte Labor*. Barcelona: Talleres Gráficos Ibero-Americanos S.A., 1944.

Artigos em Publicações Periódicas

AZEVEDO, Manuela de – Uma exposição. Viver pintura intensamente. *Diário de Notícias*. (2 Jun. 1980).

CANELAS, Lucinda – Um museu na casa errada. *O Público*. (26 Maio 2011).

FERRO, António – Arte Moderna. *Colóquio Artes*, nº 48. (Março 1949).

FERRO, António – Um grande pintor. *Diário de Notícias* (13 Mar. 1927).

MACEDO, Diogo de – 14, Cité Falguière. *Seara Nova*, 1930.

MACEDO, Diogo de – *Columbano e o seu Museu*. Lisboa: Revista e Boletim da Academia de Belas Artes, 1957, nº 11, pp 33-37.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: A bem da Nação, nº 215, vol. L, (Mar. 1956), pp. 90-92.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: A primeira pintura de Columbano”, nº 105, vol. XXXI, (Jan. 1947), pp. 26-31.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Coisas que acontecem, nº 193, vol. XLVI, (Maio 1954), pp. 265-268.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Excerto de uma palestra, nº 244, vol. LV, (Ago. 1958), pp. 110-113.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Exposição reabilitadora, nº132, vol. XXXVI, (Abr. 1949), pp. 193-194.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Fecho de uma campanha, nº 235, vol. LIII, (Nov. 1957), pp. 220.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Morreu Kisling, nº 182, vol. XLIV, (Jun. 1953), pp. 269-270.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Noticiário, nº 74, vol. XXIII, (Jun. 1944), p. 224.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Noticiário, nº 79, vol. XXIV, (Nov. 1944), p. 279.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Noticiário, nº 89, vol. XXVII, (Set. 1945), p. 49.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Noticiário, nº 93, vol. XXVIII, (Jan. 1946), p. 51.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: O culto das casas de artistas, nº 106, vol. XXXI, (Fev. 1947), pp. 98-99.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Sousa Lopes. *Revista Ocidente*, nº 73, vol. XXIII, (Maio 1944), p. 122.

MACEDO, Diogo de – Notas de Arte: Um naco de História recente, nº 214, vol. L, (Fev. 1956), pp. 45-49 e pp. 109-112.

MACEDO, Diogo de – O Museu de Arte Contemporânea antes e após a sua remodelação, *Panorama*, nº 24. (Abril 1945).

MACEDO, Diogo de – Pela dignidade da arte. *Primeiro de Janeiro*. (11 Abr. 1945).

MACEDO, Diogo de – *Sousa Lopes: Luz e Côr*. Colecção Museum. 2ª série, nº 2. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1953.

MENDES, Manuel – A exposição do pintor Sousa Lopes. *Colóquio Artes*, nº22, pp. 26 – 32 (s. indicação de mês, 1962).

s.a – A notável exposição dos trabalhos do pintor Sousa Lopes na Sociedade de Belas Artes. *O Século*. (12 Mar. 1927).

s.a. – A Arte Portuguesa em Paris, Sousa Lopes fala-nos do êxito alcançado pela exposição. *Diário de Lisboa* (16 Nov. 1931).

s.a. – A obra do pintor Sousa Lopes: uma palestra com o artista sobre o destino que virão a ter os seus valiosos e sugestivos trabalhos. *O Século*. (1 Set. 1919).

s.a. – Artistas portugueses no “front”: O que nos diz o ilustre pintor Sr. Veloso Salgado sobre o assunto. *O Século*. (3 Mar. 1917, edição da noite).

s.a. – Exposição da doação Manuel Teixeira Gomes no Museu de Arte Contemporânea”. *Diário de Notícias*. (29 Jun. 1938).

s.a. – Exposição na 1ª Sala do Museu de Arte Contemporânea da doação Manuel Teixeira Gomes. *O Século*. (19 Jun. 1938).

s.a. – Exposição na 1ª Sala do Museu de Arte Contemporânea da doação Manuel Teixeira Gomes. *O Século*. (19 Jun. 1938).

s.a. - Inaugurou-se ontem a Sala Columbano no Museu de Arte Contemporânea e foi visitado o mausoléu do pintor. *O Século*. (29 Jul. 1930).

s.a. – No Museu de Arte Contemporânea foi inaugurada uma nova sala. *Diário de Notícias*. (29 Jul. 1938).

s.a. – No Museu de Arte Contemporânea foi ontem inaugurada a sala dos artistas “futuristas”. *O Século*. (29 Jun. 1938).

s.a. – O 1º Aniversário da Morte de Columbano. *Diário de Notícias*. (7 Nov. 1930).

s.a. – O pintor Ignacio Zuloaga em Lisboa”. *Diário de Notícias*. (25 Nov. 1931).

s.a. – O pintor Sousa Lopes, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, pronunciou na última reunião do *Rotary Club de Lisboa* uma notabilíssima palestra. *Diário de Notícias*. (17 Maio 1936).

s.a. – Os quadros de guerra de Sousa Lopes. *Diário de Notícias*. (5 de Jan. 1924).

s.a. – Rotary Club de Lisboa: A arte contemporânea. *Diário de Notícias* (24 Jul. 1929).

SILVEIRA, Carlos – Um pintor nas trincheiras. In SALEMA, Isabel; CARVALHO, Manuel, ed. *25 olhares sobre a I República: Do republicanismo ao 28 de Maio*. Lisboa: Público, Comunicação Social, 2010, p. 174-183.

Internet

Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa:

<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt>

Arquivo Nacional da Torre do Tombo:

<http://antt.dgarq.gov.pt>

Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian:

<http://www.cam.gulbenkian.pt>

Diário da República:

<http://dre.pt>

Fundação Calouste Gulbenkian:

<http://www.biblar.te.gulbenkian.pt>

Fundação Mário Soares:

<http://www.fmsoares.pt>

ICOM Portugal:

<http://www.icom-portugal.org>

Instituto dos Museus e da Conservação:

<http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Informacao.aspx>

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/matriznet/home.aspx>

MNAC – Museu do Chiado:

<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt>

Museu de José Malhoa:

<http://mjm.imc-ip.pt>

Museu do Luxemburgo:

<http://www.museeduluxembourg.fr>

ANEXOS

Anexo I

Imagens dos álbuns de estudo de Sousa Lopes (col. Herdeiros de Sousa Lopes).



Estudos para as obras da Grande Guerra, 1917

Carvão s/ papel



Estudos de bailarinas, s.d.

Lápis s/ papel



Estudo para Mlle. H. L. com grande chapéu, s.d.

Mlle. H. L. com grande chapéu, s.d, Col. FCG – CAMJAP

Desenhos a aguarela s/ papel



Estudo de nu deitado, s.d.

Lápis s/ papel



La petit mère, s.d., lápis s/ papel

Lápis s/ papel



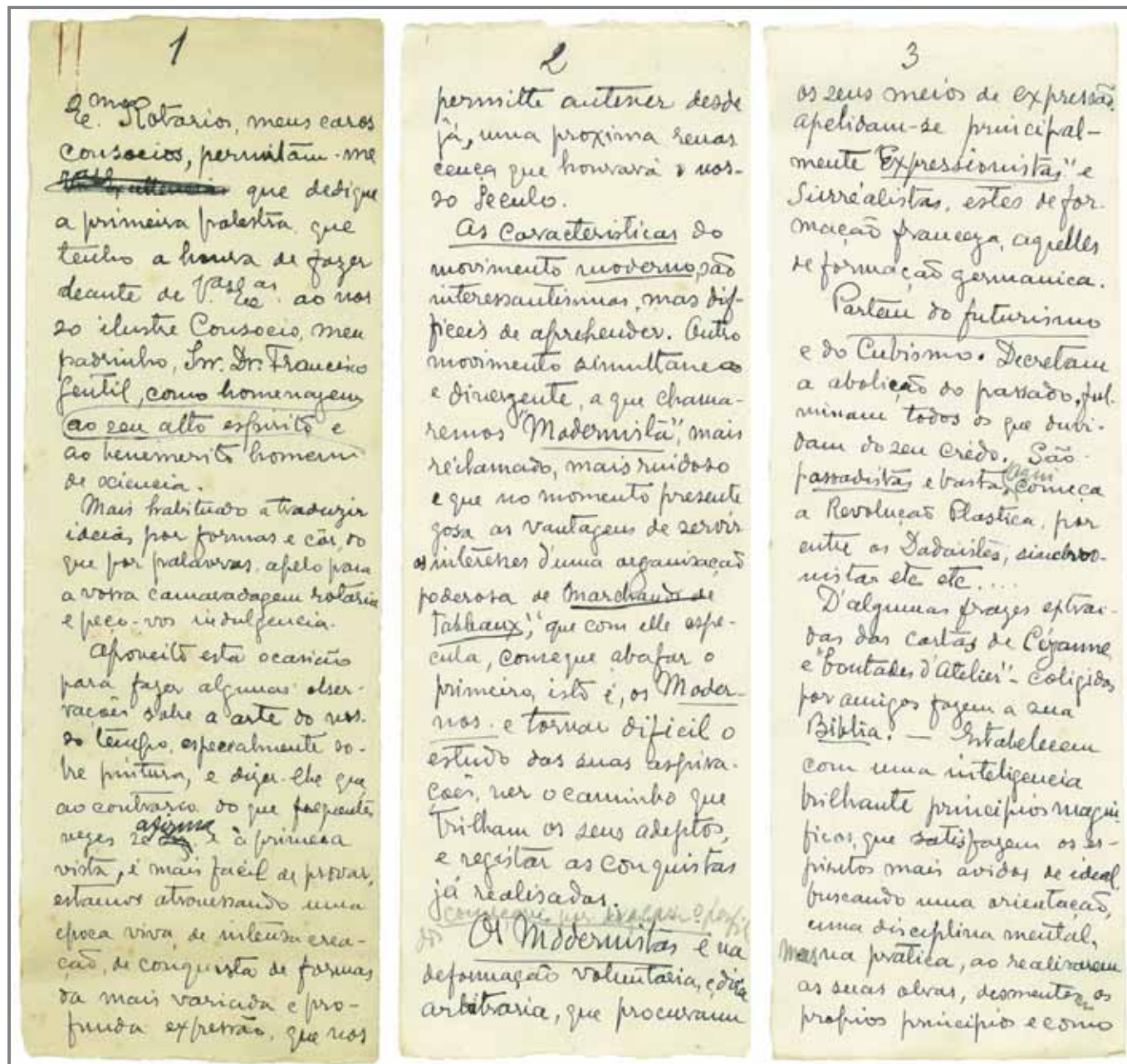
Estudos de varinas, s.d. e *Estudo para O Vira*, s.d.

Tinta da china s/ papel; lápis s/ papel

Anexo II

Conferência de Sousa Lopes no Rotary Club de Lisboa, 23.07.1929.

Original manuscrito



4

que para deslumbrar o cun-
tado burguez, cultivam a
incoherencia, a extravagancia
e tudo o que é plasticamente
paradoxal. ^{Est. os feis. nulla}
^{subria, verpe, et}
claro como o Cejame, foi um
artista de génio, mas de
sensibilidade complicada,
inhábil, de realisação penosa
~~mas~~ que contrasta com a sua
concepção artística que é vast
ta e sã.

Grande colorista e construtor,
para os Modernos, ^{Como}
^{ao contrario}
dermistas exaltam as suas
insuficiencias, e fazem d'ell
o seu estandarte, como
se assim justificassem
as suas próprias.

Entre os adeptos d'estas
ideias ha pessoas de gran
de talento e brilhante inteli-
gencia, cuja influencia per
soal é enorme, superior à
das suas próprias obras.

Isto é compreensivel de
tro d'um puzo cuja es-
tética encerra bella teoria,
a qual a realisação, plas-
ticas não correspondem.

5

Para sermos justos com
esta falange de pioneiros
d'uma ideia, que capricha
na falta de base, e que pro-
pontadamente procura ser
obscura, inserindo todos
os principios d'um racio-
nario logico, esquecido, por com-
pleto a Natureza, e condemnando
^{tudo} que se afia na observa-
ção das suas leis e dos seus
elementos, é necessario e ju-
sto dizer que esta propria
abstracção, que os levou a
reduzir as formas mais va-
riadas e mais bellas que
admiramos na Natureza
às formas geometricas,
ao Cubo, "As Cubistas" - à
esfera, "As Redondistas", de
sucesso menor retumban-
te, se os afastou da Pintura
e da Escultura, artes que
difficilmente podem presen-
tar da Natureza. Para a
clareza da sua linguagem,
na Arquitetura é ~~isto~~
mas artes applicadas à
decoração dos interiores
domesticos e até a decora-

6

Cad monumental a sua
influencia tem sido gran-
de e interessante.

Na decorações de interiores,
por exemplo, tanto no me-
diterraneo, como nos applica-
dos os modos. ^{lembramos} Na vidraria,
nas faianças, ultimamente
na decoração em ferro for-
jado, na utilização dos el-
mentos coloridos e nos
lizes, temos verdadeiros
achados d'uma belleza real
e nova.

Se fizermos um estu-
do desapassionado d'esta
produção e eliminarmos
as loucuras, ~~que~~ servidas
ao delirio da originalidade
e o proposito de inventar tudo
o que já existe, já começa
a definir-se um estilo
que é do novo tempo, e se
adapta as novas aspirações
e a nova vida moderna.

No entanto é justo dizer
tambem que, n'este campo
não existe, a men mes, diver-
sencia entre modernos e mo-
dermistas. As aspirações

são comuns e a pro-
dução confundem-se no
mesmo ideal.

- A outra falange, a dos
Modernos, não é menos
ativa, nem menos nume-
rosa, ~~mas~~ não transi-
gindo tanto com o pro-
cedo moderno de re-la-
me, até agora aplicados
ao comércio, não nem
tão facilmente ~~adde~~ us,
é preciso ir procura-la.
Não pratica a revolução
utiliza a evolução.

Uma das características prin-
cipais dos Modernos, é
uma nobre reação do es-
pírito prático e a ausência
de estilo e de arte, con-
tra o prosaísmo e a esca-
tização inexpressiva da ma-
quina, contra a saturação
dos poemas mecânicos, con-
tra o convencionalismo ac-
ademico, e o falso realis-
mo cheio de convenções
fruto d'uma falsa inter-

pretação do espirito deus
cativo.

Utilizando, como disse, a
evolução e d'onde se fixar
o inicio d'este movimento.

Partamos, por exemplo, de
Delacroix e Ingres, dois
genios hem opositos, que, os
dois, apesar dos seus desa-
venças prepararam o jardim
para os nossos ^{luzes} Canteiros.

De Delacroix, o romanti-
co e irrequisto colorista, ve-
mos ^{ahora} de Manet até aos
impressionistas.

De Ingres, o estilista e
representador por excelencia,
até Puvis de Chavannes.

Entre estes dois genios,
bruta o grande divismo de
Corot, com a sua ^{estilo latino por se mover por} domi-
nante bagagem de elementos
colhidos simplesmente, sau-
ditamente perante a Na-
tura, ^{uma abstracção} e mostra nos que
a pintura pode viver de si
propria, na firmeza e jus-
teza dos valores, quando
aprehendidos por uma tem-
perante previdencia e

e que, como ja dizia o
grande Chardin, : o ver-
dadeiro pintor serve-se
dos ~~textos~~ mas pinta com
o sentimento.

Nesta altura, à volta de
1870 apparecem os impres-
sionistas, genios poderosos
que revelam novos aspectos
da vida. ^{a descoberta do movimento da} ~~Intera~~ o sol na
pintura, ^{movimento das luzes. Por um conselho} surge de a esparta-
riedade e a sinceridade da
suavidade ^{suavidade} pinta-se ao ar
liure, fixa-se a atmosfera
e a hora, novos elementos
de beleza são revelados,
começa a era moderna.

^{os maiores pintores do século} Monet, Sisley, Pissarro, Renoir
entraem no campo com
um facho fulgurante. e
conservam-no até a mor-
te, ninguém os excede, mas
para organizar a nossa
"Marche aux Flambeaux" erma
peços outros archetas. En-
tardavam, estão apparecendo
agora.

Então ^{podem dizer que co-} apparecem ^{mo-} ~~mo-~~
tadores, sem talento, que ^{fazem}
viaram as suas ^{descobertas} e

14
que mais souber eliminar,
melhor souber sacrificar o
inútil e colher apenas os
elementos que provocaram
o estado de exaltação ex-
piritual que o levou à es-
colha do motivo.

O estilo quanto mais equi-
tativo, e desprovido de detalhes
inúteis, que distraem os
sentidos, mais diretamente
atinge o nosso espírito
condições essenciais da
obra verdadeiramente su-
berior.

Para esta conquista
d'aquele mar, - uma forte
técnica, ao serviço da visão
impressionista, uma técnica
na essência, mais sugestiva do
que formal, para a técnica
e ideal.

Estudando os nossos Mes-
tres, dos últimos tempos, que
os temos grandes entre os
grandes, estudando a obra
de Domingos Sequeira, Lupai,
Silva Porto, Columbano e Ma-
thão, mais forte e ^{esta} a mi-
nha conclusão. ~~De todos~~

15
O ~~admirável~~ de Carot, servi-
do pela subtilidade e delica-
deza da sua visão, a firmu-
za e justiça das suas tona-
lidades, o equilíbrio dos valores,
em que é Mestre por excellen-
cia, - a sensibilidade e ter-
minura do grande sonhador
Jugene Carriere, o pintor do
coação da família, o pin-
tor do beijo maternal, -
Monticelli, o luminista
Marselhez, joalheiro do meio-
dia, cujos céus parecem pin-
tados com explosões de Ira-
pael, e cujas tintas pare-
cem fornecidas pelos fogue-
teiros de Viana do Castelo,
- o espanhol, Anglada e
Camarasa, o mais ibérico
dos artistas espanhóis, o mais
lírico, creador semio, na
península, de harmonias
em surdina, bem peninsular,
d'uma beleza misteriosa
e alucinante, os dois mestres
tão grandes, quão diver-
sos, portanto todos são
equamente latinos, pagando
a sua oração ao Sol!

16
A dimensão das obras
d'estes Mestres, prova bem
que não é a sua inci-
tação que propunha, mas
sim, que meditemos n'ellas,
que tiremos d'ellas, a admi-
ravel lição que nos ofe-
recem, para melhor saber
quem somos, e estabelecer
os princípios que devem guiar
nos para crear as nossas.
- A nossa arte, sera sem-
pre mais sensível do que
cerebral.

Para bem utilizar-nos os
nossos dons naturais, e rea-
lizar as nossas aspirações,
necesse providenciarmos as
descobertas dos impressionis-
tas, revelar-nos a magia
da luz e os segredos do de-
lirio, e fornecer-nos as
armas e equipamento
para partir em busca
da ^{nossa} forma de expressão, -
da nossa arte, que queremos
bem luz, bem do
nosso coração.

Transcrição

Exmos. Rotários, meus caros consócios,

Permitam-me que dedique a primeira palestra que tenho a honra de fazer deante de Vs. Exs. ao nosso ilustre Consocio, meu padrinho, Sr. Dr. Francisco Gentil, como homenagem ao seu alto espírito e ao benemérito homem de sciencia.

Mais habituado a traduzir ideias por formas e côr, do que por palavras, apelo para a vossa camaradagem rotária e peço-vos indulgencia.

Aproveito esta ocasião para fazer algumas observações sobre a arte do nosso tempo, especialmente sobre pintura, e dizer-lhes que, ao contrario do que frequentes vezes se afirma e à primeira vista, é mais fácil de provar, estamos atravessando uma época viva, de intensa criação, de conquista de formas da mais variada e profunda expressão, que nos permite antever desde já, uma proxima renascença que honrará o nosso Século.

As características do movimento moderno, são interessantíssimas, mas difíceis de apreender. Outro movimento simultâneo e divergente, a que chamaremos Modernista, mais réclamado, mais ruidoso e que no momento presente gosa as vantagens de servir os interesses d'uma organização poderosa de "Marchands de Tableaux", que com ele especula, consegue abafar o primeiro, isto é, os Modernos e tornar difícil o estudo das suas aspirações, ver o caminho que trilham os seus adeptos, e registrar as conquistas já realizadas. (Introduzido a lápis: Começarei por explicar o perfil dos) Os Modernistas: é na deformação voluntária, e, diria arbitrária, que procuram os seus meios de expressão. Apelidam-se principalmente "Expressionistas" e Surrealistas, estes de formação franceza, aquelles de formação germânica.

Partem do futurismo e do Cubismo. Decretam a abolição do passado, fulminam todos os que duvidam do seu credo. São passadistas e basta. Aqui começa a Revolução Plástica, por entre os Dadaístas, shincronistas etc etc...

D'algumas frases extraídas das cartas de Cézanne e "boutades d'atelier" – coligidas por amigos fazem a sua Bíblia. – Estabelecem com uma inteligência brilhante princípios magníficos, que satisfazem os espíritos mais avidos de ideal, buscando uma orientação, uma disciplina mental, mas na pratica, ao realizarem as suas obras, desmentem os próprios

princípios e como que para deslumbrar o causticado burguez, cultivam a incoherencia, a extravagancia e tudo o que é plasticamente paradoxal.

(introduzido a lápis: est. Do feio. Mulher (...) verde!

Na verdade Cezanne, foi um artista de génio, mas de sensibilidade complicada, inhabil, de realização penosa, que contrasta com a sua concepção artística que é vasta e sã.

Grande colorista e construtor, para os Modernos, Os modernistas esaltam ao contrario as suas insuficiências, e fazem d'ellas o seu estandarte, como se assim justificassem as suas próprias [insuficiências].

Entre os adeptos d'estas ideias há pessoas de grande talento e brilhante inteligência, cuja influencia pessoal é enorme, superior à das suas próprias obras.

Isto é comprehensivel dentro d'um grupo cuja estética encerra belas Teorias, às quaes as realizações plásticas não correspondem.

Para ser-mos justos com esta falange de pioneiros d'uma ideia, que capricha na falta de base, e que propositadamente procura ser obscura, invertendo todos os princípios d'um raciocínio lógico, esquecendo por completo a Natureza, e condenando tudo o que se apoie na observação das suas leis e dos seus elementos, é necessário e justo dizer que esta própria abstracção, que os levou a reduzir as formas mais variadas e mais belas que admiramos na Natureza às formas geométricas, ao Cubo, “Os Cubistas” – à esfera, “Os Redondistas”, de sucesso menos retumbante, se (?) os afastou da Pintura e da Esculptura, artes que difficilmente podem prescindir da Natureza. Para a clareza da sua linguagem na architectura é nas artes applicadas à decoração dos interiores domésticos e até a decoração monumental, a sua influencia tem sido grande e interessante.

Na decoração de tecidos, por exemplo, tanto no mobiliário, como nos applicados às modas femininas, na vidraria, nas faianças, ultimamente na decoração em ferro forjado, na utilização dos cimentos coloridos e nos grés, temos verdadeiros achados d'uma beleza real e nova.

Se fiser-mos um estudo desapaixonado d'esta produção e eliminar-mos as loucuras, devidas ao delírio da originalidade e o propósito de inverter tudo o que já existe, já começa a definir-se um estilo que é do nosso tempo, e se adapta as nossas aspirações e a nossa vida moderna.

No entanto é justo dizer também que, n'este campo não existe, a meu ver, divergência entre modernos e modernistas. As aspirações são comuns e as produções confundem-se no mesmo ideal.

- A outra falange, a dos Modernos, não é menos activa, nem menos numerosa, [riscado] não transigindo tanto com os processos modernos de réclame, até agora aplicados ao comercio, não vem tão facilmente até nós, é preciso ir procura-la. Não pratica a revolução utiliza a evolução.

Uma das características principais dos Modernos, é uma nobre reacção do espírito practico e a ancia de estilo e de ordem, contra o prosaismo e a esatidao inexpressiva da maquina, contra a saturação dos processos mecânicos, contra o convencionalismo academico, e o falso realismo cheio de convenções fruto d'uma falsa interpretação do espírito democrático.

Utilizando, como disse, a evolução é difícil de fixar o inicio d'este movimento.

Partamos, por exemplo, de Delacroix e Ingres, dois génios bem opostos, que, os dois, apesar das suas desavenças preparavam o jardim para os nossos (introduzido a lápis: lindos) canteiros.

De Delacroix, o romântico e irrequieto colorista, iremos atravez de Manet até aos impressionistas.

De Ingres, o estilista e desenhador por excelência, até Puvis de Chavannes.

Entre estes dois génios, brota o grande lirismo de Corot, (introduzido a lápis: artista latino, p. ex., menos parisiense), com a sua admirável bagagem de elementos colhidos simplesmente, candidamente perante a natureza (acrescentado a lápis: um aldeão de génio), e mostra-nos que a pintura pode viver de si própria, da finura e justeza dos valores, quando apreendidos por um temperamento privilegiado e que, como já dizia o grande Chardin: o verdadeiro pintor serve-se das tintas mas pinta com o sentimento.

Nesta altura, à volta de 1870 aparecem os impressionistas, génios poderosos que revelam novos aspectos da vida. (introduzido a lápis: acontecimento mais (...) da história das artes foram combatidos, mas apoiados (...)). Entra o sol na pintura, erige-se a espontaneidade e a sinceridade da emoção, pinta-se ao ar livre, fixa-se a atmosfera e a hora, novos elementos de beleza são revelados, começa a era moderna. (Introduzido a lápis: Os grandes mestres do impressionismo (?) Monet, Sisley, Pissarro, Renoir entram no campo

com um facho fulgurante, e conservam-no até a morte, ninguém os excede, mas para organizar a nossa “Marche aux Flambeaux” eram precisos outros archotes. Esses tardavam – estão aparecendo agora.

Então (introduzido a lápis: poderemos dizer que só) apareceram imitadores, sem talento, que parodiaram (?) as suas descobertas e provocaram a reacção.

O erro mortal do impressionismo, foi de tomar os meios pelo fim e arrastar toda a atenção e concentra-la exclusivamente sobre o estudo, a “pochade” directa, e desprezar o quadro (introduzido a lápis: de composição).

Paris centro essencialmente evolutivo, n’uma ancia constante de renovo, passou pelo impressionismo e permitiu-se a ingratidão de deixar empalidecer a estrella dos impressionistas sem ver toda a sua grandeza. A reacção sempre latente n’aquelle ambiente, precipitou o movimento à procura d’uma nova ordem.

- Fatigados pela fluidez e inconsistência em que estava resvalando a pintura na mão d’estes imitadores sem espírito, os neo-impressionistas, pointilhistas e divisionistas systematizam a técnica dos impressionistas, abraçam o symbolismo e procuram novamente a ordem, e a composição: - a reconquista do estylo.

Esta aparente desordem e a rotina academica, provocam uma nova revolução. Aparece o cubismo com Picasso, Braque, Leger, Metzinger etc., – estabelece-se o grupo Modernista de Montparnasse, cuja característica já apresentei.

O movimento moderno continua, com Segantini, na Italia, o grande divisionista pintor da montanha Lombarda – espanha com Sorolla, Zuloaga, Zuriarte, – com Rysselhergue, e Emile Claus na Bélgica, e a na França, Albert Besnard, Henri Martin, Ernest Laurent, Le Sidaner, Renoir, Degas, Rodin (introduzido a lápis: Bourdelle), d’um lado. – e n’outra linha – Maurice Denis, Desvalliers, Flandrin (introduzido a lápis: Lebasque), etc. – Inglaterra conservadora – observando este conjunto de acontecimentos (introduzido a lápis: artísticos) a alguns, dos quaes assisti, em pessoa quando estudante em Paris e (introduzido a lápis: e depois enquanto lá vivi); e procurando definir a nossa posição (introduzido a lápis: a posição dos artistas portugueses), para melhor traçar o nosso caminho, poderemos dizer que em Portugal com a riqueza da Natureza da nossa terra, e o esplendor da nossa luz, por vezes tão doce, e como que filtrada, é desnecessária grande bagagem de filosofia estética, mais útil aos artistas de inspiração nórdica.

É com o abundante lirismo da nossa raça, na meditação apaixonada, e entregues ingenuamente ao encantamento dos nossos sentidos, alimentando o nosso espírito que encontraremos a graça e a fluidez da nossa luz, a frescura e a sedução da côr da nossa paisagem e a ternura do olhar das nossas mulheres.

A observação do que se da com países em que as condições de luz são idênticas as nossas, leva-me (introduzido a lápis: porem) a esta prevenção. O esplendor d'esta luz, a sua (introduzido a lápis: própria) beleza, tem um (introduzido a lápis: grande) perigo para o artista desprevenido; à mínima desfalecência estamos fora do motivo plástico, presos ao detalhe encantador, mas talvez inútil por inexpressivo. A fotografia e o Animatografo nol-o provam (introduzido a lápis: suficientemente). Assim, a meu ver, é mais poderoso o artista [o] que mais souber eliminar, melhor souber sacrificar o inútil e colher apenas os elementos que provocaram o estado de esaltação espiritual que o levou à escolha do motivo.

O estilo quanto mais syntetico, e despido de detalhes inúteis, que distraem os sentidos, mais directamente atinge o nosso espírito condição essencial da obra verdadeiramente superior.

Para esta conquista “d'aquém mar” – uma forte técnica, ao serviço da visão impressionista, uma técnica na essência, mais sugestiva do que formal, sera a técnica ideal.

Estudando os nossos Mestres dos últimos tempos, que os temos grandes entre os grandes, estudando a obra de Domingos Sequeira, Lupi, Silva Porto, Columbano e Malhã, mais forte é esta (riscado) minha convicção.

O arlvrismo de Corot, servido pela subtilidade e delicadeza da sua visão, a finura e justeza das suas tonalidades, o equilíbrio dos valores em que é Mestre por excellencia – a sensibilidade e ternura do grande sonhador Eugene Carriere, o pintor do coração da familia, o pintor do beijo maternal – Monticelli, o luminista marselhez, joalheiro do meio dia, cujos céus parecem pintados com explosões de Irapreles, e cujas tintas parecem fornecidas pelos fogueteiros de Viana do Castelo, - o espanhol, Anglada Camarasa, o mais ibérico dos artistas espanhoes, o mais lírico, creador único, na península, de harmonias em surdina, bem peninsulares, d'uma beleza misteriosa e alucinante, são mestres tão grandes, quão diversos, portanto todos são igualmente latinos, fazendo a sua oração ao Sol!

A diversidade das obras destes Mestres, prova bem que não é a sua imitação que proponho (ponto de interrogação a lápis) mas sim, que meditemos n'ellas, que tiremos

d'ellas a admirável lição que nos oferecem, para melhor saber quem somos, e estabelecer os princípios que devem guiarnos para crear as nossas.

= A nossa arte, sera sempre mais sensível do que cerebral.

Para bem utilizar-mos os nossos dons naturaes, e realizar as nossas aspirações, veem providencialmente as descobertas dos impressionistas, revelar -nos a magia da luz, os segredos do ar livre, e fornecer-nos as armas e equipamentos para partir em busca da nossa forma de expressão – da nossa arte, que queremos bem luz, bem do nosso Torrão.

Anexo III

Crítica de António Ferro à Exposição de Sousa Lopes de 1927, na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

...do «Argos» em terra de Portugal. E o dia ascendeu, um lindo e claro dia de uma primavera precoce, loira de Sol. Às 8 e 45 da manhã, chegava um telegrama á direcção da Aeronautica Mi-

ronna está por este indicada como escala de recurso, pedimos o favor de pedir a Dakar, e este por sua vez a Fernando Noronha, nos comuniquem urgentemente a passagem do «Argos». Os postos de T. S. P. portuguezes, lisonjeados por tão inequivocas provas de afec-

gada. A ção. Cu soal do boa.

UM GRANDE PINTOR

Inaugurou-se ontem a exposição de Sousa Lopes

A pintura de Sousa Lopes, orgulhosa, independente, saudável, não é pintura de hoje nem pintura de ontem, é uma pintura que se move no espaço e no tempo, que despreza uma época para afirmar, altiva e gloriosamente, um temperamento, um temperamento novo e forte. Diante dos quadros de Sousa Lopes, que olham para nós com olhos claros e sinceros, não é preciso ler, antes do julgamento, o programa das nossas convicções, a gramática dos preconceitos. É uma pintura que dispensa a classificação. Não ha que discutir se é antiga, se é moderna, se é avançada, se é académica. É uma pintura que tem um nome, o nome que a assina, uma pintura que se chama Sousa Lopes.

Ao primeiro olhar, as telas molhadas de luz, deste grande pintor, parecem filhas legitimas do impressionismo: Signac, Monet ou Renoir. Mas, bem depressa o engano se dissipa, uma dispersão que chegava ao «confetti», que afogava o desenho, a armação indispensavel do desenho. Na pintura de Sousa Lopes, não ha a hesitação «volúvel» dos impressionistas, ha uma firmeza de parada militar. Todas as coisas obedecem ao Rei mas não se desmancham. Não era, com certeza, um impressionista que podia ter levantado esse «panneau» admiravel dos «Pescadores», onde os homens se elevam como esculturas, onde as figuras são pintadas e esculpidas, onde a cor é buril e pincel. Este quadro de Sousa Lopes, que não está matriculado em nenhuma escola, que não é quadro para fazer contas de diminuir, mas para fazer, apenas, contas de multiplicar, domina toda a exposição, como um alto mastro. Este quadro surpreende e vence pela concepção e pela tecnica. Quem manda? O desenho ou a cor? Não se sabe. Desenho e cor, no quadro infinito de Sousa Lopes, são tal e qual um rei e uma rainha que casaram por amor...

Mas a exposição de Sousa Lopes não se limita a este quadro limitarel... Todas as manchas de Castelo de Vide ficam nos nossos olhos: as ruas estreitas e calçadas, os largos ensombrados. Sobre as duas tapearias justissimas dos Olivais de Castelo de Vide, ha que dizer mais alguma coisa, ha que dizer que essas duas quadros são inteiramente novos dentro da nossa pintura, dentro de qualquer pintura. Aquellas oliveiras, feitas de oleo, dão assite...

«Os Cavadores», que não têm a grandesa tragica dos «Pescadores», impõem-se, assim da terra, pela sua beleza decorativa e scenografica. Por toda a exposição, rasções do ceu

do mar da Canária, rasções que sauram ainda... Agul e além, como um «ex-libris», o perfil de Madame Sousa Lopes. Saudades vivas da Côte d'Azur. «Na praia de Bouillabaisse» é uma pegoona maravilha, é Meio Dia, é todo o Meio Dia.

As pinturas da guerra já entraram na historia. Entraram com a propria guerra. Citam-se entre nós como podem citar-se, em França, «Le Feu» de Barbusse, «Les Croix da Bola», de Roland Dorgelles, ou «Le Cabaret», de Alexandre Arnould. Sousa Lopes é um dos maiores pintores da guerra. Ele soube descobrir, na sombra da trincheira, o inferno e o ceu, a saudade do lar, a leitura da carta, o retrato da noiva, a lama e as estrelas...

Afirmel, no começo deste artigo, que Sousa Lopes, português, acima de tudo, não podia classificar-se nem como um pintor académico nem como um pintor avançado. A sua pintura, tem, no entanto, um aspecto que a torna simpatica á sensibilidade moderna. É o aspecto decorativo dos seus quadros. Qualquer das suas telas tem luz suficiente para uma sala. A sua cor é, por instinto, a cor da nossa época. A exposição de Sousa Lopes merece a visita de todos os portuguezes. A pintura do grande artista é uma lição de harmonia. A familia portugueza deve aproveitar essa lição...

ANTONIO FERRO.



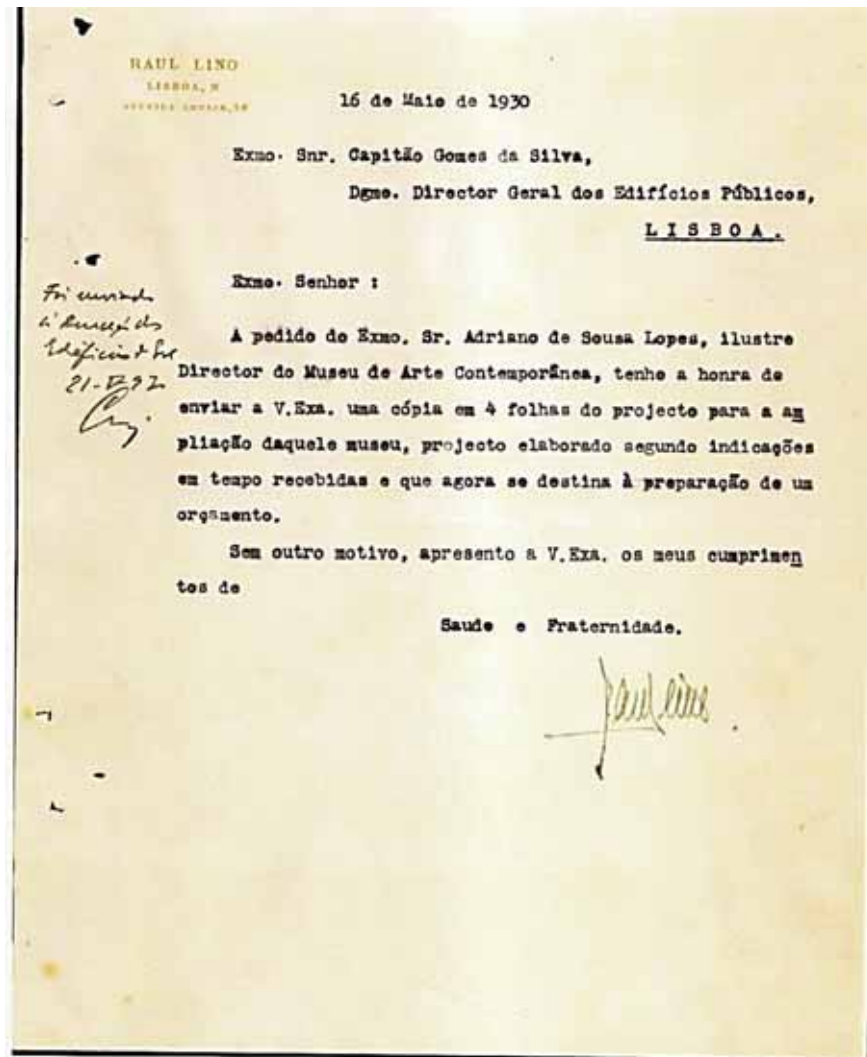
O pintor Sousa Lopes

Uma
Uma d...
riosa reli...
por n...
da, u...
hemas se...
«Si se u...
que estas...
facto, pa...
vel carri...
emoldura...
A prop...
reista...
cristas...
consegri...
pendente...
inacabado...
in comp...
nino.
Alguem...
cuidado, e...
porventu...
da inaug...
tir, Para...
e é apar...
mente u...
em que...
berado...
édo pode...
tos de er...
Não é...
do dem...
fames de...
sus Gra...
para...
vel, peq...
nramen...
gosto, é...
rena, esp...
farças, p...
minias...
constit...
paió, um...

O PROBLEMA DE T

Anexo IV

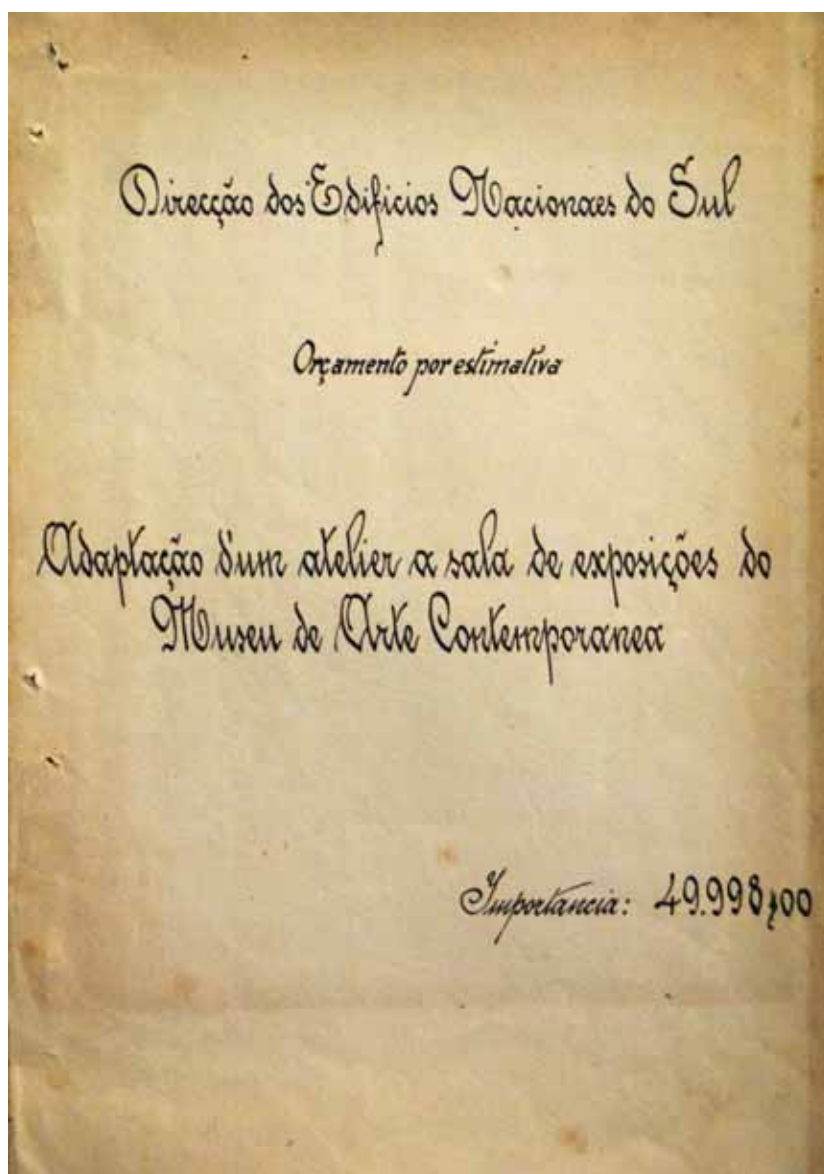
Ofício de Raul Lino sobre o projecto de ampliação do Museu Nacional de Arte Contemporânea, 16 de Maio de 1930.



Fonte: Arquivo da antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana), Sacavém. Pasta: 4574/13.

Anexo V

Projecto de adaptação de um *atelier* a Sala de Exposições do Museu Nacional de Arte Contemporânea, 13 de Dezembro de 1930.



MEMORIA

O presente orçamento por estimativa para "ADAPTAÇÃO D'UM ATELIER, A SALA DE EXPOSIÇÕES, NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA" foi elaborado em cumprimento da Ordem de Serviço nº 1.099 de 6 de Novembro da Direcção dos Edifícios Nacionais-Sul.

Como o seu titulo indica, diz respeito á adaptacão d'uma dependencia d'aquella museu á sala de exposicão.

Justificando a adaptacão projectada, torna-se necessario dizer que actualmente o museu dispõe apenas de um reduzido numero de salas, de modo que se encontra em deposito, grande quantidade de quadros de enorme valor que esperam ha longo tempo pela ampliacão d'aquella estabelecimento artistico para serem expostos ao publico.

O atelier que se vai adaptar á sala de exposicões, está situado ao lado da "Sala de Columbano" e no alinhamento das outras salas do museu, pelo que com um simples dispendio reactivamente pouco custoso se obterá, com uma simples adaptacão, mais uma sala em condições identicas ás actuais.

O referido atelier consta de uma sala grande e uma pequena saleta anexa, para maior amplitude da nova sala e ainda para não quebrar a sequencia das salas existentes, projectou-se demolir a parede que as divide e como depois d'esta demolicão o espaço obtido, apresenta um recanto para o dissimular projectou-se uma divisória em "Beton armado" assente sobre uma viga do mesmo material.

A cobertura actual, tem de ser apenas a construida uma outra em sua substituição que se adapte á sala projectada.

O projecto elaborado, mostra as modificacões a fazer.

No impresso de medições, vão detalhadamente descriptos todos os trabalhos a executar.

Vão tambem juntos a este orçamento os calculos das pe-

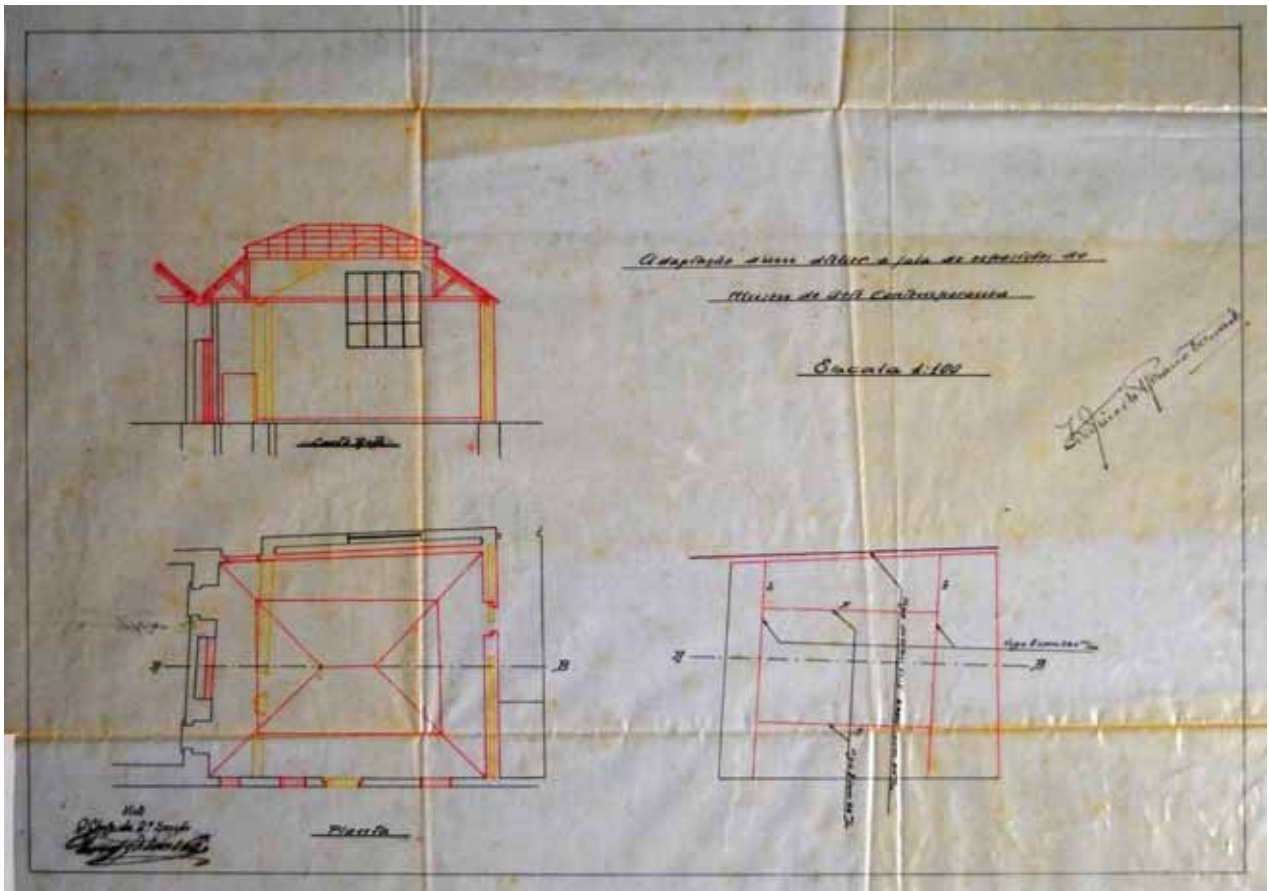
gas de beton armada.

Os trabalhos previstos n'este orçamento por estimativa, importam em quarenta e nove mil novecentos e noventa oito escudos (49.998\$00).

Lisboa 13 de Dezembro de 1930.

Wajmell Francisco

VISTO
Carregado



Projecto de adaptação de um *atelier* a Sala de Exposições do MNAC, 1930

Escala: 1: 100

Anexo VI

Projecto de construção de um anexo ao Museu Nacional de Arte Contemporânea, 20 de Maio de 1932.

MEMORIA

O presente orçamento por estimativa para "Construção de um anexo ao Museu de Arte Contemporânea", na importância de 58.360\$00 (cinquenta e oito mil trezentos e sessenta escudos) foi elaborado por ordem superior atendendo um pedido do Director daquele Museu, para que fosse construído na oôrca um edificio anexo.

O projecto foi elaborado segundo um "croquis" que nos foi fornecido, de modo, que apenas se adaptou ás normas construtivas, a-fim-de não alterar os requisitos exigidos e principalmente as condições de luz.

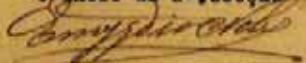
A construção é de alvenaria ordinaria e encosta por uma das faces a um muro existente, por meio de um pano de tijolo a uma vez; e por outro a um pavilhão já construído. A cobertura será de madeira apoiada em duas ^{quatro} assas.

Detalhadamente, no impresso das medições, vão descriptos todos os trabalhos a executar.

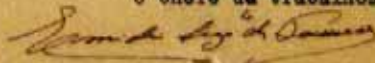
Lisboa, 20 de Maio de 1932

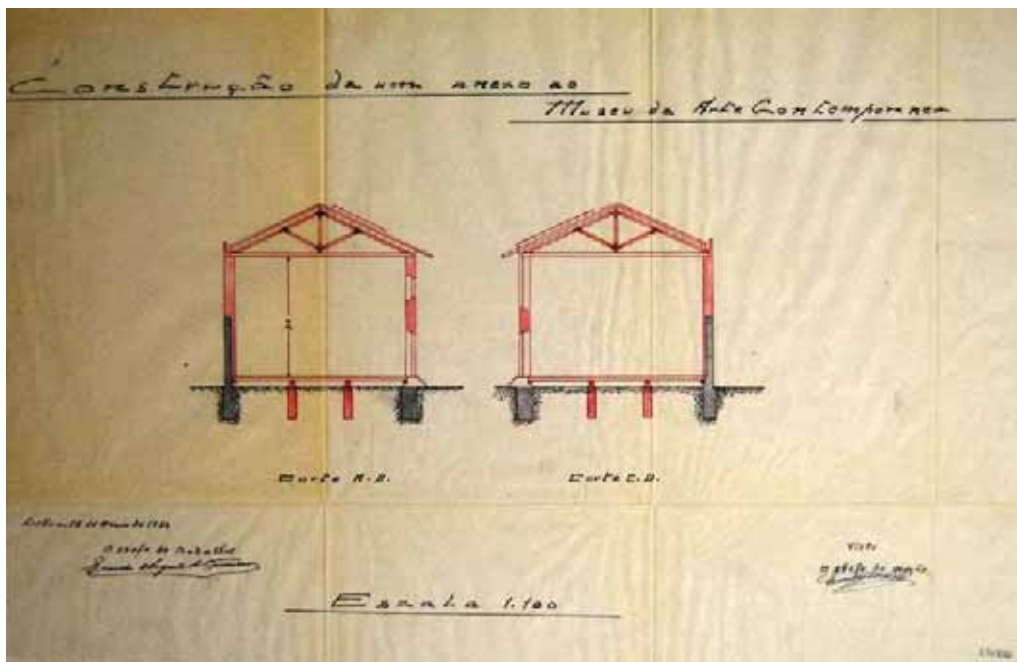
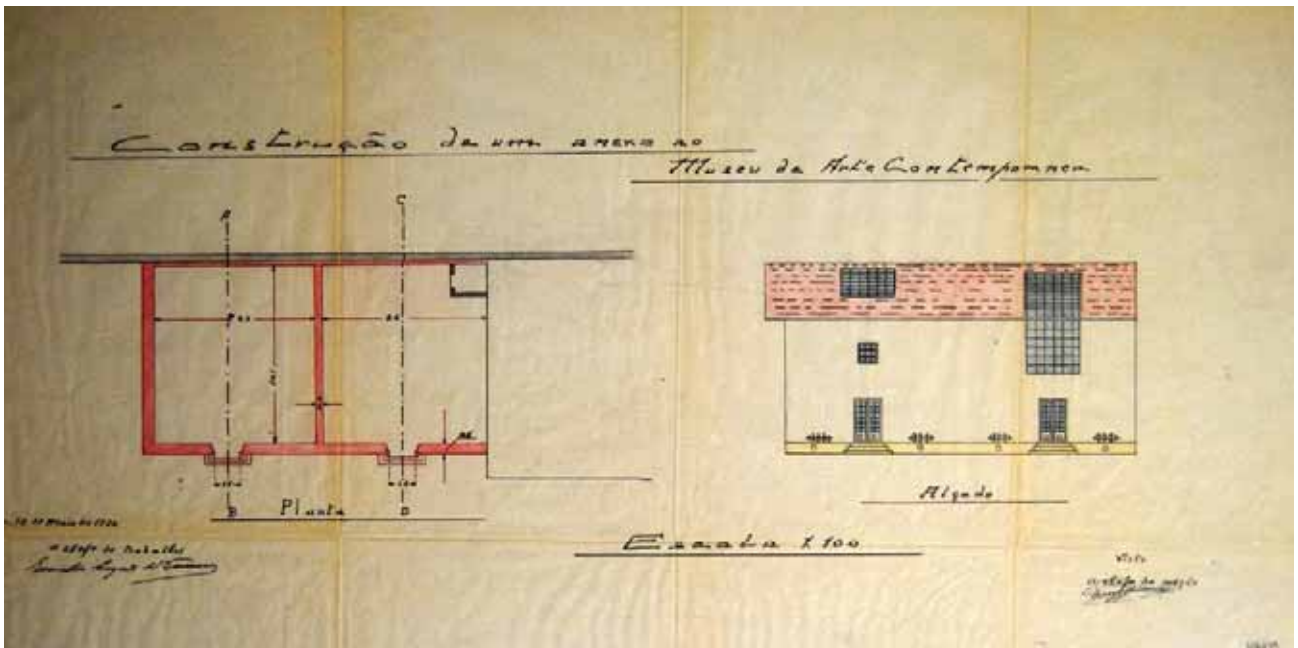
Visto

o Chefe da 2ª. Secção



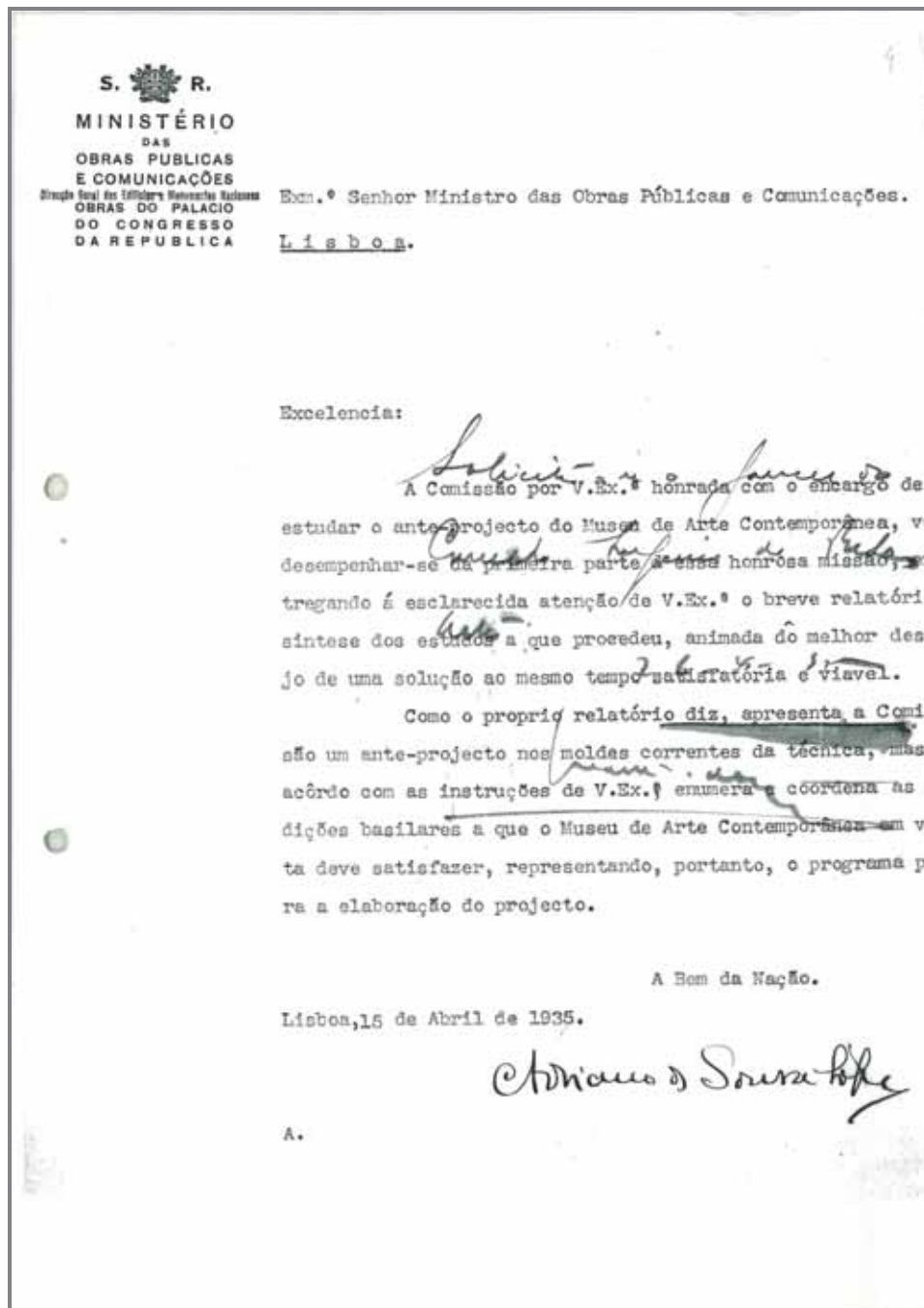
O Chefe de trabalhos





Anexo VII

Programa para execução de um anteprojecto para o novo edifício do Museu Nacional de Arte Contemporânea, 15 de Abril de 1935.



NOVO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

PROGRAMA PARA A EXECUÇÃO DE UM ANTE-PROJECTO

A Comissão nomeada para estudar o ante-projecto de um Museu de Arte Contemporânea, ao elaborar o presente programa, entendeu que não se devia limitar a enumerar divisões e dimensões, pelo que se permitiu fazer as considerações que seguem e que julga indispensáveis.

Por élas e pelo programa propriamente dito, que vae no fim, creê poder dar tambem, sem quaesquer esbocetos, uma idéia do que possa vir a ser, segundo o seu critério, aquêlle edificio.

Um museu não é apênas um lugar de estudo e de prazer espiritual para os eleitos: deve sê-lo tambem, embora n'um campo mais restrito, para todos aquêles que, movidos apênas, e de começo, pela curiosidade, possam insensivelmente vir a passar à categoria d'esses eleitos.

Desfazer as consequências resultantes do conceito vulgar e até certo ponto justo de que Museu é "cemiterio de Arte" eis o papel de quem se encontre diante do problema de conceber e projectar tal edificio.

É preciso tirar-lhe o ar gravemente official, solenne, pesado e torná-lo atraente, procurado, festivo, de modo que a lição proporcionada pela sua visita não seja demasiadamente monótona e "forçada"

Para conseguir este fim, vários pontos é necessário ter em vista:

- a) - Situação, ambiente e aspecto exteriores;
- b) - Distribuição da planta e consequente estudo, muito importante, da circulação, - e ambiente interior;
- c) - Ventilação, aquecimento, refrigeração e iluminação criteriosamente estudados de todos os locais, preparando ambientes perfeitos em toda a extensão da planta;
- d) - Estabelecimento de anexos que proporcionem ao Museu outras modalidades de vida - e de locais de repouso.

a) - O Museu seria situado n'um jardim, cortado de pátios e recantos igualmente ajardinados, e defendido o mais possível do movimento das ruas circunjacentes. Estes jardins seriam optimos locais para a exposição da escultura de ar livre, monumentos aos nossos artistas mais ilustres, para não falarmos de outras vantagens que se depreendem facilmente.

Aspecto digno e risonho, de fachadas construídas dentro dos princípios da economia "bem compreendida" com materiais tanto quanto possível ricos, não só para efeitos de fácil conservação mas também porque sem êles toda a sobriedade cae facilmente em pobreza.

Cunho indiscutível da época que atravessamos, ditado pelo mais nobre e elevado pensamento architectónico - e resultante dos processos de construção moderna a adotar para solução de certos problemas que lhe são particularmente próprios.

Evitar o bloco de construções, rasgando-o o mais possível

e movimentando-o, se o terreno o permitir, de modo a que procure o solo ou d'êle se defenda, sem preocupações demasiadas de simetria ou de medidas convencionaes.

b) - Afigura-se-nos útil estabelecer, desde já, alguns dos principios que orientarão o traçado da planta, parte principal de todos os edificios mas que n'um Museu necessita ainda de maior atenção.

O recheio do Museu de Arte Contemporânea é constituído por obras de arte adquiridas anualmente pelas verbas orçamentaes destinadas a esse fim, e por ofertas e legados de particulares, amadores ou coleccionadores de arte.

A aquisição d'aquêlas obras, pelo Estado, não pode nem dever limitar-se á obra-prima - cujo galardão se impõe e cuja exposição ao grande público se impõe igualmente para seu deleite e educação, honrando ao mesmo tempo o artista que a criou - mas tambem é necessário premiar e animar honestos esforços que um oportuno apoio pode conduzir á realização de um ideal artístico.

É necessário ainda documentar as meritórias tentativas de artistas sinceros, principalmente da juventude, cujo alcance é difficil de medir sem a perspectiva do tempo - e só este nos permitirá situar justamente na evolução da Arte.

As obras provenientes de ofertas ou legados são geralmente condicionadas pela exposição obrigatória. É evidente que só são aceites aquêlas cujo valor histórico ou artístico merece essa honra.

A classificação do producto d'estas aquisições leva-nos ao estabelecimento de categorías diversas que, com a conveniencia de reduzir ao mínimo as arrecadações, sempre prejudiciaes à conservação de obras de arte, nos obrigam a disposições especiaes, ao delinear a plan

ta d'um Museu d'esta natureza.

Julgamos, assim, ter justificado a construção de uma galeria de exposição em que as obras capitais sejam presentes ao grande publico, e de outras salas, em número suficiente para que todas as obras de real valor possam ser observadas pelos estudiosos que desejem documentar-se sobre a evolução da Arte em geral.

Esta circunstancia não deve alarmar-nos pois não exige um edificio excessivamente vasto, porque quando fôrem estabelecidas as condições em que as obras dos artistas falecidos - merecedoras d'essa consagração - transitarem para os Museus de Arte Antiga, evitar-se-ha o congestionamento e obteremos assim um justo equilibrio.

A distribuição em planta da parte "exposição" deve ser de natureza a que os visitantes não sejam obrigados a seguir um trajecto e sentido únicos, mas possam, não só abandonar uma sala para ir em procura d'outra distante - se não mesmo da saída - mas tambem dirigir-se indifferentemente, e logo de entrada, a esta ou aquela que seja o motivo especial da sua visita.

Assim se acaba com o velho labirinto constituído por uma esfiada de salas que é forçoso percorrer de ponta a ponta uma vez que entramos no edificio.

Não é indiferente a posição das salas de exposição em relação umas ás outras, nem as suas proporções e fórmulas, nem tampouco a situação dos vãos.

O visitante que encontra, no mesmo alinhamento, uma série de portas correspondentes a outras tantas salas, pode intimidar-se a dada altura em face da quantidade, sentir um cansaço que não sentirá se na

passagem de umas salas para outras fôr encontrando novidade, variedade surpresa, n'uma palavra: póde pensar na obrigação que mata ás vezes a devoção; póde sentir a necessidade de "chegar depressa ao fim". Quer dizer: é preciso saber contar com a psicologia e a fisiologia do visitante, saber distraí-lo, convidá-lo ao repouso, afastá-lo naturalmente de vez em quando, sem que êle se aperceba d'isso, do fim principal que o levou lá. D'êste modo a visita tornar-se-ha um passatempo agradável em vez de uma "religiosa" obrigação.

Se de vez em quando lhe pudermos dar um pouco de exterior, se lhe oferecermos bancos e cadeiras confortaveis n'um ambiente que não tem nada de sala de exposição mas de sala de estar, de repouso, isto será não só um pretexto para atingir o objectivo anteriormente indicado como a maneira de ainda assim lhe mostrarmos alguns pequenos desenhos ou aguarelas que n'outro logar não estariam porventura tão valorisados nem lhe chamariam tanto a atenção.

A "fadiga do museu" enunciada ha 17 anos por Benjamin Gilman e estudada pelo professor Robinson, da Yale, depende quasi fundamentalmente de um mau plano architectónico e, n'um campo que por agora não interessa, da escolha, quantidade e distribuição das obras a exhibir.

Não queremos passar adiante sem deixar registadas aqui as observações que um dos técnicos já citados faz acêrca de psicologia e fisiologia referindo-se a museus:

- 1.º - Os olhos são extremamente sensiveis à fadiga
- e distraem-se facilmente: não lhes mostrar muito d'uma vez nem muito a seguir;
- 2.º - Os olhos tem de ser guiados e é preciso ^{ver}sabê-los para que descancem;
- 3.º - A apreciação estética requiere contemplação e

reflexão, que não podem ser compatíveis com o cansaço dos músculos locomotores;

- 4.º - Para manter constante a atenção, que representa esforço, é preciso recorrer a todos os artificios.

Ha edificios que não necessitam de pitoresco mas tem ante de obedecer a ritmo rígido, utilitário: N'um Museu supomos que deva ser o contrário: Os desniveis, as diferenças de pé direito, a variedade de aspectos e tudo o mais que apontámos anteriormente - enfim o pitoresco - parecem-nos, não para desejar mas para exigir.

Aconselha o architecto americano Clarence Stein, em face da experiência adquirida nos museus da Europa e América: - que se façam salas pequenas, de fôrma poligonal, porque cada face, dentro da mesma sala, isola as respectivas obras expostas, pela quebra de plano; que as salas variem tanto quanto possível de fôrma, dimensões, modo de iluminação, côr geral, etc., etc.

Compreende-se a dificuldade que tivemos em fixar o número e dimensões das salas de exposições, porquanto elas dependem muito d'um estudo definitivo de planta, estudo que não pode ser feito senão para um terreno determinado e que pode dar como resultado variarem sensivelmente aquêles dados.

A "flexibilidade" é tambem uma qualidade que o Museu moderno deve possuir, se não no todo, pelo menos em parte. Por flexibilidade entende-se a qualidade de se poder variar a disposição dos tabiques que constituem as salas e que para este efeito são moveis. É um assunto a estudar oportunamente. Para que tal resultado se possa obter aconselham os especialistas a construção de uma ala com as parêdes comple

tamente envidraçadas, dispendo-se os tabiques interiores afastados d' estas e rasgados por novos envidraçados ao sabor dos casos particulares.

Esta qualidade não visa apenas um fim de ordem prática, mas representa ainda um benefício para o visitante que, de tempos a tempos encontrará no Museu, aspectos parciais novos.

c) - Os problemas de ventilação, aquecimento, refrigeração, iluminação, etc., são, compreende-se, de grande importância, mas não é este o lugar para os tratar, limitamo-nos por agora a frisar a sua gravidade, tanto mais que não é possível estabelecer, para cada um d'êles, uma solução "única".

E não ha que atender apenas á valorisação das obras expostas, mas também à sua "conservação": é preciso defendê-las da humidade, da luz do sol, das poeiras, da variação de temperatura, etc., e a cada cuidado a tomar corresponde uma particularidade de construção.

d) - Admitimos a necessidade de comportar o Museu uma galeria para exposições temporárias.

É natural que recebendo o paiz a visita de uma alta personalidade artística, o Museu lhe ofereça uma galeria para exposição dos seus trabalhos - ou que, desejando-se prestar homenagem a qualquer artista, vivo ou falecido, se reúnam ahí, não só as obras que o Museu possui como as que n'êles ingressem vindas de colecções particulares, e isto sem que a visita do Museu, propriamente dito, seja prejudicada.

Impõe-se a existencia de uma sala para conferências e de uma pequena bibliotéca, onde se encontrem os livros e documentos que forneçam subsídios para o estudo das obras.

É também conveniente, e aliás tradicional, que haja um "atelier" para o Director, geralmente pintor ou escultor.

Desde já podemos prevêr que, determinadas partes do edificio sejam constituídas por mais de um pavimento - quer pela necessidade de as sobrelevar, quer para lhes dar certa grandeza, quer para as defender do contacto ou proximidade do solo, o que dará logar á instalação de oficinas, arrecadações, etc., no pavimento térreo, e tornará a construção mais económica, por uma redução de alicerces, coberturas, etc.

-oOo-

O edificio comportará:

Vestibulos-----Dois, principaes, um para acesso ao museu propriamente dito - outro para a sala de conferencias.
 AREAS = 100 + 100 metros quadrados.

Porteiro -----ÁREA = 4 metros quadrados.

Venda de postaes, reproduções, guias, etc. ÁREA= 6 metros quadrados.

Vestiários de serviço e de reserva ---ÁREA = 9 m² + 18 m².

Vestiário do pessoal ----- ÁREA = 12 metros quadrados.

Gabinête do Director ----- ÁREA = 20 metros quadrados.

Conservador ----- ÁREA = 16 metros quadrados.

Arquivo ----- ÁREA = 16 metros quadrados.

Secretaria ----- ÁREA = 25 metros quadrados.

Sala de Conferências ----- ÁREA = 200 metros quadrados.

Salas para Conferentes ----- ÁREA = 2 x 9 metros quadrados.

Biblioteca ----- ÁREA = 30 metros quadrados.

Atelier do Director ----- ÁREA = 50 metros quadrados.

a) - Recepção de obras a expôr, seu desencaixotamento, e

b) - Oficinas de carpinteiro e marceneiro, molduras, etc.

c) - Arrecadações

A área mínima total de a) b) e c) será de 150 m².

Arquivo fotográfico e câmara escura - ÁREA = 15 metros quadrados.

Casa da caldeira para o aquecimento

e carvão ----- ÁREA = 20 metros quadrados.

Salas de exposição de pintura, desenho e escultura de interior:

As salas existentes no actual Museu de Arte Contemporânea tem:

a) - 11,30 x 10,70 = 121 m² aproximadamente.

b) - 13,60 x 7,78 = 106 m²

c) - 13,40 x 7,70 = 103 m²

d) - 9,70 x 7,95 = 77 m²

e) - 10,35 x 7,10 = 74 m²

f) - 11,55 x 7,10 = 82 m²

g) - 17,90 x 6,70 = 120 m²

h) - 10,00 x 7,00 = 70 m²

TOTAL 753 m².

Entende a Comissão que a capacidade do futuro Museu seja tripla da do actual pelo que ha que somar a esta área a área de 1506 m², ou sejam, em números redondos e em globo, 2300 metros quadrados de salas de exposição, ou ainda, somando as dimensões das paredes de e) a p e triplicando o resultado, 1440 metros de extensão de "cimaise".

Como se vê estes números não podem deixar de estar sujeitos a uma oscilação, porquanto basta notar que dividindo ao meio uma sala de 10 x 10 metros a extensão da "cimaise" passa imediatamente de 40 metros para 60 - e que se a dividíssemos em quatro esta extensão atingiria os 80 metros.

O mesmo se diz com relação aos pátios para exposição de escultura de ar livre, salas de repouso e outras, cujo número, dimensões e disposição dependem muito do "partido" de planta a adotar.

Salão para artes decorativas, subdividido segundo as necessidades:

= 200 m².

Habitação de um guarda:

Além dos W Cês, lavatórios, etc., a distribuir segundo as conveniências, o Museu comportaria uma pequena habitação de três ou quatro divisões para um guarda permanente do edificio.

Só um ante-projecto poderá fixar em definitivo a área total do edificio, e mesmo assim esse trabalho terá que ser feito "para um terreno determinado" mas supomos que éla seja, em planta, de 3500 a 4000 metros quadrados.

Lisboa, 18 de Abril de 1935

A COMISSÃO:

A.

António de Sousa Lopes
Ph. Henriques
Costa e Silva

Anexo VIII

Anteprojecto de Luís Cristino da Silva para a construção do Museu Nacional de Arte Contemporânea em Belém, 27 de Dezembro de 1943.



MUSEU DE ARTES CONTEMPORÂNEA

Ante-projecto do novo edificio, a construir
na praça do Império, em Belém

INDICE

Localização do edificio -----	1
Justificação da localização de edifício -----	2
Elementos que serviram de base para a elaboração do presente estudo -----	4
Cópia do Programa fornecido -----	5
As actuais instalações deste Museu -----	12
MENCIONAÇÃO DO ANTE - PROJECTO -----	
13	
Planta do rés-do-chão -----	14
" do piso intermédio -----	16
" do andar -----	17
" do andar ático -----	19
Torre -----	19
Illuminação -----	19
Aquecimento central e ventilação -----	21
Acondicionamento do ar -----	21
Partido architectónico adoptado nas fachadas do Museu -----	22
Estrutura do edificio -----	23
Materiais e emprego nos revestimentos exteriores e interiores do edificio -----	24
Utilização do terreno excedente -----	26

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Ante-projecto do novo edificio a construir na Praça
do Império, em Belém

MEMÓRIA DESCRITIVA

O ante-projecto do novo edificio do Museu de Arte Contemporânea, a construir em Belém, que têm a honra de submeter à apreciação superior, foi elaborado, de harmonia com os elementos que, na devida data, nos foram fornecidos pela Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império e da Zona Marginal de Belém, tendo em vista, igualmente, a especial configuração do terreno destinado a receber a sua construção e a verba que lhe foi atribuída.

Segundo determinação expressa do Governo, foi fixada a localização deste edificio no lado nascente da praça do Império, em Belém, no terreno, hoje, occupado pelos pavilhões de honra e de Lisboa, que figuraram na exposição do mundo portuguesa de 1940.

Esta magestosa e vastíssima praça, aberta no sentido do rio, apresenta, em planta, uma configuração rectangular, com 260 metros de largura por 250 de fundo, occupando uma superficie de 72:500 qts. quadrados, limitada a norte, pelo precioso Mosteiro dos Jerónimos e pela sua longa galilé, e a sul, pela linha férrea de Lisboa a Cascaes, ladeada pelas avenidas da India e do Porto, correndo paralelamente à doca de Belém e ao espelho d'agua. Lateralmente, será esta praça limitada por dois grandes edificios semelhantes, destinando-se o do lado nascente, ao Museu, cujo ante-projecto se descreve, e o do lado ocidente, a conter vários outros importantes Museus, em organização.

A vastidão desta praça, impõe um enquadramento compatível com a sua grandiosidade, devendo, por isso, os edificios que a ladearem, apresentar proporções monumentais, estabelecidas, pelo menos, dentro das mesmas normas, dimensões e ordens adoptadas na composição dos pavilhões ali existentes.

A vizinhança do histórico e imponente Mosteiro dos Jerónimos, obrigou-nos, igualmente, a condicionar a composição do novo edificio, de forma a integrá-lo no espirito dessa enorme e bella massa constructiva, sem, contudo, cair numa réplica arqueológica.

Junto dessa enorme mole, constituida por vastas superfí-

cies lisas de cantaria aparelhada, sobre as quais se destacam gigantescos e ricos pormenores arquitectónicos, tal como: o pórtico principal, cuja composição geral atinge áreas de 20 metros de altura, fômos obrigados a procurar um partido arquitectónico, baseado, igualmente numa estrutura de grandes dimensões.

O terreno destinado a receber a construção deste edificio, abrange uma superfície de área de 9:000 metros quadrados, dentro de um perímetro de configuração rectangular com 160 mts. por 56 mts. e é limitado, a norte, pela rua de Belém, a Sul, por um arruamento, disposto quasi paralelamente à Avenida da Índia, a nascente, por uma rua, orientada no sentido N.S., ligando a Avenida da Índia com a rua de Belém e a ponte para a rua Oriental da praça do Império.

Como os serviços do novo museu de Arte Contemporânea, necessitam, sómente, de 7:400 metros quadrados de superfície, isto é, ocupam, apenas, 128 metros do desenvolvimento longitudinal do talhão reservado ao edificio, e, em virtude do enquadramento da praça do Império, impôr uma absoluta regularidade, nas construções a edificar, à sua volta, não admitindo, de forma alguma, o seu parcelamento, julgamos conveniente propôr a utilização do terreno excedente, numa extensão de área de 22 metros, para a instalação de um pequeno museu de escultura Comparada, que dessa forma, ficaria integrado no conjunto do edificio. Ver a descrição pormenorizada desta sugestão, no final da presente memoria.

Justificação da localização adoptada

O bairro de Belém encontra-se situado no lado occidental da cidade, a área de 6 quilómetros do centro da capital. Esta distancia, é, actualmente, percorrida pelos carros eléctricos que servem esse populoso bairro, numa média de 45 minutos, mas, no dia em que a Companhia Carris de Ferro, poder resolver, definitivamente, o grave problema dos transportes, na cidade de Lisboa, introduzindo carreiras rápidas e económicas de "auto-carros", ao longo das avenidas marginaes do rio, dia esse que supômos não virá longe, ficará esse percurso reduzido, apenas, a uma escassa 15 a 20 minutos.

Este bairro é igualmente servido pelo cómodo e rápido caminho de ferro eléctrico de Lisboa a Cascais, fazendo, actualmente, o percurso do Cais do Sodré a Belém, apenas, em 10 minutos. Presentemente poucos comboios tomam paragem em Belém, mas

no dia em que os novos Museus da praça do Império estejam concluídos, bem como a zona de protecção da Torre de Belém, procurar-se-á, certamente, ajustar os horários desses comboios, de forma a garantir um eficiente e continuo transporte de passageiros.

A localização do Museu de Arte Contemporânea, neste bairro, parecerá, à primeira vista, descolada e excessivamente afastada do centro da capital; mas se analisarmos, com atenção, as razões que levaram o Governo a escolher o referido local, verificar-se-á que essa dúvida não tem fundamento e cairá, facilmente, pela base, em face dos dados estatísticos que, a seguir, se apresentam.

• M A P A I •

Distâncias a que se encontram do centro da cidade, 3 Museus importantes da Capital, e o número de entradas, registadas, nos mesmos Museus, durante os últimos cinco anos.

Museus	Localização dos edificios e a distancia do ponto	Número de entradas anuais					Nº total de entradas registadas durante 5 anos
		1939	1940	1941	1942	1943	
Museu de Arte Contemporânea	R. Serpa Pinto. 600 m.	5.010	5.297	6.325	7.428	4.972	30.935
Museu Nacional de Arte Antiga.....	R. das Janelas Verdes. 3.000 m.	10.121	21.761	16.308	11.871	21.220	93.281
Museu Nacional dos Coches...	R. Afonso de Albuquerque 6.000 m.	11.842	27.730	12.940	16.326	21.245	100.194

Segundo mostra este mapa, verifica-se que, durante os últimos cinco anos, um dos Museus mais frequentados da Capital foi o Museu Nacional dos Coches, totalizando 100.194 entradas, não obstante a grande distancia a que se encontra do centro da Cidade e que o Museu menos frequentado, durante o mesmo período, foi o Museu de Arte Contemporânea, que não chegou a totalizar 21.000 entradas, apesar das suas instalações se encontrarem situadas no centro da Capital.

Em face destes curiosos dados estatísticos, chega-se à

conclusão, que a grande frequência, nos Museus, não é motivada pela curta distância a que se encontram as suas instalações dos centros populacionais, mas, sim, pelo prestígio da sua organização e pela beleza e valor das obras expostas.

Evidentemente que há todo o interesse em agrupar este género de edificios, junto dos centros culturais e de turismo, a fim de se evitar aos visitantes os inconvenientes resultantes da perda de tempo, com a dispersão dos trajectos.

A praça do Império, escolhida para a localização do novo Museu, está porém, neste caso, visto que além de reunir, à sua volta, os importantes monumentos nacionais existentes, será, de futuro, completada, no seu arranjo definitivo, com mais alguns Museus, directamente ligados à nossa gloriosa epopeia marítima. (ver a planta de conjunto, anexa a esta memória).

O lado Sul do caudaval e pitoresco bairro de Belém, depois de concluídas as obras desta importante praça e da zona marginal do Rio, incluindo a transferência da base naval para o Montijo, a demolição da imunda fábrica do gás e a valorização da Torre de Belém, com uma adequada zona de protecção, constituirá um dos mais importantes centros históricos e culturais da capital.

Elementos que serviram de base para a
elaboração do presente estudo.

O programa que nos foi fornecido pela Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império e da Zona Marginal de Belém, e, que, em parte, serviu de base à elaboração do presente ante-projecto, descreve, de uma forma muito sucinta, os vários serviços que devem compôr a organização deste Museu.

Esse programa, que, mais adiante, se transcreve, foi elaborado por uma Comissão nomeada pelo Excmo. Ministro das Obras Públicas e Comunicações, engenheiro Duarte Pacheco, constituída pelo pintor Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu de Arte Contemporânea, engenheiro Teófilo Leal de Faria e Arquitecto Cottinelli Telmo.

Pela leitura desse programa, verifica-se que a referida Comissão se limitou a estabelecer uma série de dados, apresentados com a necessária maleabilidade, sobretudo, na parte que se refere ao número, destino e dimensões das principais dependências que deverão constituir o futuro Museu, visto, no momento,

não possuir todos os elementos precisos que a habilitassem a fixar, definitivamente, o programa, tais como: conhecimento exacto da configuração, superfície e localização do terreno escolhido para a construção do edifício, verba destinada à sua realização, etc., etc..

O ante-projecto, que temos a honra de submeter à apreciação superior, afasta-se por vezes um pouco dos dados estabelecidos, no referido programa, mas essas divergências são naturais, em virtude da evolução por que passou, posteriormente, o estado do edifício, evolução essa, que, de resto, foi sempre sancionada, oficialmente, pela Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império e da Zona Marginal de Belém e prevista, a tempo, pelos autores do programa, conforme se verifica, na sua pag. 3, em que diz :

"Compreende-se a dificuldade que tivemos em fixar o numero e dimensões das salas de exposições, porquanto elas dependem muito dum estado definitivo de planta, estado que não pode ser feito senão para um terreno determinado e que pôde dar como resultado variarem sensivelmente aqueles dados."

e, mais adiante, no final da pag. 3 :

"Só um ante-projecto poderá fixar em definitivo a área total do edifício, e mesmo assim esse trabalho terá de ser feito "para um terreno determinado".
O mesmo se diz em relação aos pátios para exposição de esculturas de ar livre, salas de repouso e outras, cujo numero, dimensões e disposição dependem muito do "partido" de planta a adoptar."

*

* *

Cópia do Programa para a execução de um ante-projecto do novo Museu de Arte Contemporânea.

"A Comissão nomeada para estudar o ante-projecto de um Museu de Arte Contemporânea ao elaborar o presente programa, entendeu que não se devia limitar a enumerar divisões e dimensões, pelo que se permitiu fazer as considerações que seguem e que julga indispensáveis.

Por elas e pelo programa propriamente dito, que vai

"no fim, até poder dar também aos quaisquer esboços, uma ideia do que possa vir a ser, segundo o seu critério, aquele edifício.

Um Museu não é apenas um lugar de estudo e de prazer espiritual para os eleitos: deve sê-lo também, embora num campo mais restrito para to dos aqueles que, movidos apenas, e de desejo, pela curiosidade, possam insensivelmente vir a passar à categoria desses eleitos.

Realizar as conseqüências resultantes do conceito vulgar e até certo ponto justo de que Museu é "centro de arte" eis o papel de quem se en contra diante do problema de conceber e projetar tal edifício. É preciso tirar-lhe o ar gravemente oficial, solene, pesado, torná-lo procurado, atraente, festivo, de modo que a lição proporcionada pela sua visita não seja demasiadamente teórica, monótona, "forçada".

Para conseguir esta fim vários pontos é necessário ter em vista :

- a)- Situação, ambiente e aspecto interiores.
 - b)- Distribuição da planta e conseqüente estudo, muito importante, da circulação, -o ambiente exterior.
 - c)- Ventilação, aquecimento, refrigeração e iluminação perfeitos de todos os locais, criando ambientes perfeitos em toda a extensão da palavra.
 - d)- Estabelecimento de locais de repouso e criação de anexos que proporcionem ao Mu seu outras modalidades de vida.
- a)- O nosso Museu seria situado num jardim, cercado de pátios e recantos igualmente ajardinados, e defendido mais possível do movimento das ruas circunjacentes. Estes jardins seriam ótimos locais para a exposição da escultura de ar livre, para não falarmos de outras vantagens que se apreendem facilmente.

Aspecto digno e risonho, de fachadas construídas dentro dos princípios da economia "bem compreendida" com materiais tanto quanto possível ricos, não só para os efeitos de fácil conservação mas também porque sem eles toda a sobriedade daí facilmente se pobreza. Cuidado indiscutível da época que atravessamos, ditado pelo mais nobre e elevado pensamento arquitectónico -o resul

"tante dos processos de construção moderna a adaptar para solução de certos problemas que lhe são particularmente próprios.

Evitar o bloco de construções, rangendo-o o mais possível e movimentando-o, se o terreno o permitir, de modo a que procure o sol, ou dêle se defenda sem preocupações demasiadas de simetria ou de moldes convencionais. Que não seja, como no dizer de Lee Simonson, obrigatória a fachada monumental greco-romana ou renascença para que o Museu seja reconhecido a distância, como a estação do caminho de ferro.

b)- Quanto à sua distribuição em planta, e referimo-nos principalmente à parte "exposição", ela deve ser de natureza a que os visitantes não sejam obrigados a seguir um trajecto e sentido únicos, mas possam, não só abandonar uma sala para ir em procura de outra distante -senão mesmo da saída- mas também dirigir-se indiferentemente, e logo de entrada, a esta ou aquela que sejam o motivo especial da sua visita. A colocação de plantas-itinerários em vários locais permitirá ao visitante orientar-se com facilidade. Assim se acaba com o velho labirinto constituído por uma fila de salas que é forçoso percorrer de ponta a ponta uma vez que entramos no edifício.

Não é indiferente a posição das salas de exposição em relação umas às outras, nem as suas proporções e formas, nem tampouco a situação dos vãos.

O visitante que encontre no mesmo alinhamento, uma série de portas correspondentes a outras tantas salas, pode intimidar-se a dada altura em face da quantidade, sentir um cansaço que não sentirá, se na passagem de uma das salas para outras fôr encontrando novidade, variedade, surpresa, numa palavra, pode pensar na obrigação que mata às vezes a devoção, pode sentir a necessidade de "chegar depressa ao fim". Quer dizer: é preciso contar com a psicologia e fisiologia do visitante, saber distraí-lo, convidá-lo ao repouso, afastá-lo naturalmente de vez em quando, sem que ãle se aperceba disso, do fim principal que o levou lá. Desta modo a visita tornar-se-á um passatempo agradável em vez de "uma religiosa obrigação".

Se de vez em quando lhe pudermos dar um pouco de exterior, se lhe oferecermos bancos e cadeiras con-

"fortáveis num ambiente que não tem nada de sala de exposição mas de sala de estar, de repouso, isto será não só um pretexto para atingir o objectivo anteriormente indicado como a maneira ainda assim de lhe mostrarmos alguns pequenos desenhos ou aguarelas que noutro lugar não estariam porventura tão valorizados nem lhe chamaríamos tanto a atenção.

A "fadiga do Museu" anunciada há 17 anos por Benjamin Gilman e estudada pelo professor Robinson, da Yale, depende quasi fundamentalmente de um mau plano arquitectónico e, num campo que agora não interessa, da escolha, quantidade e distribuição das obras a exhibir.

Não queremos passar adiante sem deixar registadas aqui 5 observações que um dos técnicos já citados faz à cerca da psicologia e fisiologia referindo-se a museus.

- 1)- Os olhos são extremamente sensíveis à fadiga -e distraem-se facilmente: não lhes mostrar muito de uma vez nem muito a seguir-.
- 2)- Os olhos têm de ser guiados e é preciso saber prendê-los para que descansem.
- 3)- A apreciação estética requiere contemplação e reflexão, que não podem ser compatíveis com todo o cansaço dos músculos locomotores.
- 4)- Para se manter constante a atenção, que representa esforço, é preciso recorrer a todos os artificios.

Há edificios que não necessitam de pitoresco mas têm antes de obedecer a ritmo rígido, utilitário: num Museu supomos que deva ser o contrario: Os desniveis, as diferenças de pé direito, a variedade de aspectos e tudo o mais que espontaneamente -enfim o pitoresco.- parecem-nos, não para desejar mas para exigir.

Aconselha o architecto americano Clarence Stein, em face da experiencia adquirida nos Museus da Europa e da America:- que se façam salas pequenas, de forma poligonal, porque cada face, dentro da mesma sala, isola as respectivas obras expostas, pela quebra do plano; que as salas variem tanto quanto possível de forma, dimensões, modo de iluminação, cor geral, etc., etc..

"Compreendo-se a dificuldade que tivemos em fixar o numero e dimensões das salas de exposições, porquanto elas dependem muito dum estudo definitivo de planta, estudo que não pode ser feito senão para um terreno determinado e que pode dar como resultado variarem sensivelmente aqueles dados.

A "flexibilidade" é também uma qualidade que o Mu- seu moderno deve possuir, senão no todo, pelo mo- nos em parte. Por flexibilidade entende-se a qua- lidade de se poder variar a disposição dos tabi- ques que constituem as salas e que para isto feito são móveis. É um assunto a estudar oportunamente. Para que tal resultado se possa obter aconselham os especialistas a construção de uma sala com as paredes completamente envidraçadas, dispondo-se os tabiques interiores afastados destas e rangados por novos envidraçados ao sabor das casas particu- lares.

Esta qualidade não visa apenas um fim de ordem prá- tica, mas representa ainda um beneficio para o vi- sitante, que, de tempos a tempos, encontrara no Mu- seu, aspectos parciais novos.

c)- Os problemas de ventilação, aquecimento, refri- geração, iluminação, etc., são, compreende-se, de grande importância, mas não dáte o lugar para os tratar, dado que o pudéssemos fazer com o vasto co- nhecimento de causas: limitamo-nos a frisar a sua gravidade, tanto a is que não é possível estabele- cer-se, para cada um d'elles, uma solução "única".

Se a determinada sala de exposição convém um género de aquecimento, iluminação, etc., outras há que re- quierem géneros completamente diferentes.

e não há que atender apenas à valorização das obras expostas, mas também à sua "conservação": é preciso defendê-las da humidade, da luz do sol, das poeiras, da variação de temperatura, etc., e o cuidado a tomar corresponde a uma particularidade de construção.

d)- Admitimos a necessidade de comportar o Museu uma galeria para exposições temporarias.

É natural que recebendo o País a visita de uma alta personalidade artistica, o Museu lhe ofereça uma ga- leria para exposição dos seus trabalhos, ou que, de- sejuando-se prestar homenagem a qualquer artista, vivo ou falecido, se reúnam ali, não só as obras que o Mu- seu possui como as que nele ingressem vindas de co- llecções particulares, e isto sem que a visita do Mu- seu, propriamente dito, seja prejudicada.

Impõe-se a existência de uma pequena biblioteca, on- de se encontra os livros e documentos que forneçam

"subsídios para o estudo das obras, e de uma sala para conferências.

É também tradicional que haja um "atelier" para o Director geralmente pintor. Desta forma se consegue que este, cujos vencimentos são quasi sempre reduzidos, se conserve a maior parte do tempo no Museu.

X
X X

Desde já podemos prevêr que, determinadas partes do edificio, sejam constituidas por mais de um pavimento - e que outras, pela necessidade de as sobrelevar, quer para lhes dar certas grandezas, quer para as defender do contracto, digo: do contacto ou proximidade do solo, comportem caves, o que dará lugar à instalação de oficinas, arrecadações, etc., e tornará a construção mais económica, por uma redução de alicerces, coberturas, etc..

PROGRAMA

Vestibulos e Hall comum - Dois, principais, um para acesso ao Museu propriamente dito - e outro para a sala de conferências.

ÁREAS = 100 100 metros quadrados.

Porteiro.....ÁREA = 4 metros quadrados.

Venda de postais, reproduções, guias, etc. ÁREA = 6 metros quadrados.

Vestiários de serviço e de reserva. ÁREA = 9m².
18 m².

Vestiário do pessoal...ÁREA = 12 metros quadrados

Gabinete do Director...ÁREA = 20 metros quadrados

Conservador.....ÁREA = 16 metros quadrados

Secretaria.....ÁREA = 25 metros quadrados

Sala de conferências...ÁREA = 200 metros quadrados

Sala para conferências...ÁREA = 2 x 9 met. quadrados

Biblioteca.....ÁREA = 30 metros quadrados

Atelier do Director...ÁREA = 30 metros quadrados

- a)- Recepção de obras a expôr, seu desempacotamento, etc.
- b)- Officinas de carpinteiro e marceneiro, Molduras, etc.
- c)- Arrecadações.

A área mínima total a), b) e c) será de 150 m².

Arquivo fotografico e câmara escura...ÁREA 12 metros quadrados.

Casa da caldeira para o aquecimento e carvão - ÁREA = 2 metros quadrados.

"Sala de exposição de pintura, desenho e escultura

de interior: - Entende o Presidente desta Comissão que seria conveniente conservar aproximadamente, em número e dimensões, as salas existentes no actual Museu da Arte Contemporânea e que têm :

a)-	11,30 x 10,70	-	121 m ²	aproximadamente
b)-	13,60 x 7,78	-	106 "	
c)-	13,40 x 7,70	-	103 "	
d)-	9,70 x 7,95	-	77 "	
e)-	10,25 x 7,10	-	74 "	
f)-	11,55 x 7,10	-	82 "	
g)-	17,20 x 6,70	-	120 "	
h)-	10,00 x 7,00	-	70 "	
	TOTAL.....		753	"

Entende mais que a capacidade do futuro Museu seja tripla da actual pelo que há que somar a esta área a área de 1.306 m²., ou sejam, em números redondos e em globo, 2.300 metros quadrados de salas de exposição, ou ainda, somando as dimensões das paredes de a) a h) e triplicando o resultado, 1.440 metros de extensão de gómeasog.

Como se vê estes números não podem deixar de estar sujeitos a uma oscilação, porquanto basta notar que dividindo ao meio uma sala de 10 x 10 metros a extensão de "cunhaise" passa imediatamente de 40 metros para 50 - e que se a dividissemos em quatro esta extensão atingiria os 80 metros.

Só um anteprojecto poderá fixar em definitivo a área total do edificio, e mesmo assim esse trabalho terá que ser feito "para um terreno determinado".

O mesmo se diz com relação aos pátios para exposição de escultura de ar livre, salas de repouso e outras, cujo número, dimensões e disposições dependem muito do "partido" de planta a adoptar. Salão para artes decorativas, subdividido segundo as necessidades -200 m²..

Habitacão de uma guarda - Além dos W.Cs., lavatórios, etc., a distribuir segundo as conveniências, o Museu comportaria uma pequena habitacão de três ou quatro divisões ou quartos para uma guarda permanente do edificio.

A Comissão

(ass) Teofilo Leal de Faria
Adriano de Sousa Lopes
Cottinelli Telmo.

..

Além dos dados gerais que nos foram fornecidos, no programa, que se transcreve, vimos-nos obrigados a consultar, por várias vezes, as entidades, directamente interessadas na realização desta obra, tendo-nos sido, sempre, prestada a maior cooperação.

A elaboração deste estudo foi, igualmente, facilitada pela valiosa e contínua colaboração que nos foi prestada pelo Excm. Sr. Engenheiro Sá e Melo e o Arquitecto Cottinelli Telmo, respectivamente, Presidente e Vogal da Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império e da Zona Marginal de Belém, tendo estas entidades acompanhado, sempre, de perto, a evolução deste trabalho.

Entre as várias obras da especialidade, por nós consultadas, durante a elaboração deste ante-projecto, destaca-se pela sua especial importância e grande valor técnico, "MUSEO GRAVIER Architecture et aménagement des Musées d'Art", publicado em 2 volumes pela Sociedade das Nações, por intermédio do seu "Office International des Musées".

Antes de se iniciar a descrição do presente trabalho, julgamos conveniente, para completa elucidação do assunto, analisarmos, ainda que vagamente, as precárias condições em que este Museu se encontra actualmente instalado.

Desde a data da sua criação, ou seja desde o ano de 1911, que o Museu de Arte Contemporânea se encontra instalado, nos humildes e sombrios baixos do velho Convento de S. Francisco, ocupando um reduzido número de dependências, absolutamente insalubres e impróprias para o fim a que se destinam.

Em 1943, sofreu este Museu algumas transformações, tendo-se procurado melhorar, tanto quanto possível, o aspecto das suas salas de exposição, tão velhas e tristonhas, e que, em parte, se conseguia, sobretudo no que se refere à iluminação natural das salas e à entrada principal do Museu.

Essa entrada, que, anteriormente, se fazia pelo Largo da Biblioteca, através dos longos e escuros corredores da Escola de Belas Artes, passou a fazer-se pela rua Serra Pinto, por intermédio de um alegre pátio ajardinado, onde se dispuseram algumas esculturas, ao ar livre.

O aspecto geral do Museu, melhorou, consideravelmente, com a realização das referidas obras, mas os seus serviços mantêm-se, no mesmo estado deficiente em que sempre se encontraram, em virtude de não disporem de maior superfície.

Os acanhados e húmidos depósitos, estão absolutamente cheios de centenas de preciosos quadros e de outras obras de arte de alto valor que o público desconhece, por não haver onde as expôr.

Analisando-se a planta esquemática, que se encontra apenas a esta memória, melhor se poderá apreciar a exiguidade das referidas instalações, sobretudo, na parte que diz respeito às dependências reservadas aos serviços administrativos, culturais e técnicas, que, praticamente, não existem.

Descrição do auto-projecto

O presente auto-projecto é constituído por 16 peças desenhadas e engradadas, 4 das quais coloridas, a "gouache", e por 3 processos, contendo as reproduções, em qualidade, dos mesmos desenhos, acompanhados das respectivas peças escritas.

Exceto a planta do conjunto, que se desenvolve na escala de 1:1.000, todas as restantes peças gráficas são traçadas na escala de 1:200 e referem-se aos seguintes elementos :

PLANTAS

Folha	Nro.	1	-	Planta do conjunto
"	"	2	-	" das fundações e esgotos
"	"	3	-	" do rés-do-chão
"	"	4	-	" do piso intermédio
"	"	5	-	" do primeiro andar
"	"	6	-	" do andar atico e dos lanternins
"	"	7	-	" das coberturas.

ALÇADOS

Folha	Nro.	8	-	Alçado principal sobre a praça do Império (ponte).
"	"	9	-	" posterior (nascente).
"	"	10	-	" lateral (Sul).
"	"	11	-	" lateral (Norte).

CORTES

Folha	Nro.	12	-	Corte longitudinal -A,B- pelo eixo da torre e das salas de exposição.
"	"	13	-	" -C,D- pelo eixo dos jardins mostrando a fachada posterior.

CONTENHA (continuação da pag. anterior)

Folha	nro.14	- Corte transversal	-U.H.-	pelo eixo de entrada principal.
"	"	15	"	" -I.J.- pelas salas de exposição e jardim (voltado ao Sul).
			- {	" longitudinal -E.P.- pelo eixo dos jardins mostrando a arcada voltada a ponte.
			- {	" transversal -K.L.- mostrando a fachada Sul do corpo do Museu de Escultura Comparada.
"	"	16-	{	" " -M.N.- pelo eixo do claustro.
			- {	" " -O.P.- " " " corpo do Museu de Escultura Comparada.
			- {	" " -Q.H.- pelas salas de exposição e jardim (voltado ao Norte).

O edifício projectado baseia-se num partido de composição nitidamente assimétrico, apresentado, em planta, a configuração de um "E", com os 3 braços, orientados a nascente.

Este partido foi adoptado não só para desafogar o histórico e magestoso Mosteiro dos Jerónimos, afastando, para o lado oposto da praça, o corpo avançado, correspondente à entrada principal do Museu, como também para ajudar a accentuar mais francamente a orientação da praça, no sentido do Tejo.

O corpo principal do edifício, orientado no sentido Norte-Sul, divide-se em 28 módulos iguais e é rematado, do lado sul, pelo referido corpo avançado, onde se encontram instalados todos os serviços administrativos e culturais. Uma elevada torre, adossada à fachada lateral Sul e situada no enfiamento do eixo longitudinal N.S. do edifício, remata a composição.

O partido assimétrico, adoptado na composição deste edifício, não impede, no entanto, que a sua planta se harmonize, absolutamente, com os três grandes eixos transversais que constituem a base de composição da praça do Império, visto esses eixos se conjugarem com os 2 corpos adossados à fachada posterior do Museu e respectivos jardins, situados entre eles.

-Planta do rés-do-chão-

Em virtude da praça do Império ocupar uma enorme superfície desahrigada e muito exposta à acção dos agentes atmosféricos, previu-se no piso do rés-do-chão, ao longo do corpo longi-

tedinal N.3., uma ampla galeria ou arcada pública, com côrea de 120 mts. de extensão por 6,00 de largura, destinada, exclusivamente, a abrigar o movimento de peões. Esta galeria tem o seu pavimento absolutamente de nível com o piso dos passeios.

No pavimento do rés-do-chão, que se encontra isolado do terreno, por meio de uma caixa de ar, com 1,00 mt. de altura, foram localizados três grupos de importantes serviços, a saber:

- 1)- Serviços administrativos e culturais.
- 2)- Sala de exposição de artes decorativas e de escultura ao ar livre.
- 3)- Serviços gerais, depósitos e oficinas.

O primeiro grupo foi localizado no côrea Sul do edificio, situado no enfiamento do primeiro eixo transversal da Praça do Império, e compreende as seguintes dependências:

Vestíbulo, onde se encontram instalados os locais destinados à venda dos bilhetes e do catálogo, vestiários, etc., localizado, de forma a permitir uma comunicação directa com a Secretaria e com o pósto da Guarda Nacional Republicana.

Grande "hall" circular, com 20,00 mts. de diâmetro, possuindo uma galeria, no primeiro andar, suportada por 8 altas colunas. Este "hall" comunica, directamente, com as principais dependências que constituem este grupo, tais como: S.C. do público, escadas e ascensor da torre, escadaria principal de acesso às salas de exposição do Museu, dispostas no primeiro andar, e com o corpo onde se encontra localizada a biblioteca, a sala de conferências para 300 lugares, e o atelier do Director, com os respectivos anexos.

O segundo grupo, situado na zona posterior do edificio, orientada a nascente, subdivide-se, por sua vez, em duas partes, absolutamente distintas, a saber:

- a)- Exposição em galerias; b)- exposição ao ar livre.

A primeira parte, refere-se a duas vastas galerias, com 60,00 de comprimento por 6,00 de largura, destinadas a exposição de artes decorativas, comunicando com o "hall" de entrada por intermédio de uma passagem aberta no início da escadaria de acesso ao andar nobre. Estas galerias são iluminadas por uma série de amplos vãos, abertos nas paredes metras que comunicam, directamente, com os jardins.

A segunda parte compreende um vasto jardim de trabalho decorativo, destinado a exposição de esculturas ao ar livre, e de um pátio, rodeado por galerias, em forma de claustro, onde poderão ser expostos, 1-

gualmente, motivos escultóricos ou decorativos.

Finalmente, o terceiro grupo, que ocupa a restante superfície do edifício reservada a este Museu, desenvolve-se, ao longo do corpo principal orientado no sentido N.S. e compreende as dependências correspondentes aos seguintes serviços gerais :

Átrio, recepção de obras, desmontagem, fotografia, oficinas de marcenaria, solduras, dourador, pintora e formador, gabinete de guarda, S.C. de pessoal, depósito de combustível, locais para as instalações do aquecimento central e do acondicionamento do ar, vastos depósitos para a guarda de obras de escultura, de artes decorativas e de pintura, e uma caixa-forte para a guarda de obras raras ou preciosas. Todas estas dependências são ligadas, entre si, por meio de uma longa galeria ou corredor, onde se localiza um transportador mecânico, que termina junto de um monte-cargas, comunicando, directamente, com as salas de exposição, dispostas no andar nobre.

A superfície ocupada por estas dependências, excede bastante a insignificante área de 150,00 m², atribuída, certamente, por lapso, no programa, para a instalação de todos estes serviços, mas como o edifício não tem caves, e um Museu desta importância necessita, absolutamente, de grandes superfícies, onde possam ser instaladas, à vontade, todas essas numerosas dependências, fomos obrigados a tomar essa resolução, a-fim-de satisfazer, integralmente, as condições exigidas para a instalação modelar dos referidos serviços.

Planta do andar intermédio

Entre o pavimento do rés-do-chão e o do primeiro andar, foram localizados, num piso intermédio, três grupos de dependências, correspondendo às seguintes instalações :

- 1)- Habitação do porteiro, constituída por 3 divisões e casa de banho.
- 2)- Instalações reservadas ao pessoal menor, situadas junto da entrada principal, compoem-se de vestiário, refeitório, S.C., lavatos e duches e uma arrecadação.
- 3)- Serviços anexos da biblioteca e do atelier do director, constituídos pelo depósito de livros, depósito de moldagens, instalações sanitárias e vestiários para os modelos, etc.. Neste grupo, encontra-se incluída igualmente a cabina de projecções da sala de conferências.

A iluminação natural de todas estas dependências encontra-se absolutamente assegurada e os acessos fazem-se, por escadas privativas.

"Planta do 1º andar"

Subindo a grande escadaria que se desenvolve, em linha, recta, à esquerda de quem entra no "hall" do rés-do-chão, chega-se, rapidamente, ao pavimento principal do edifício, onde se encontram localizadas as principais salas de exposição do Museu.

A fim de permitir que os visitantes possam descansar, convenientemente, num local apropriado, em qualquer altura da sua visita, foi estabelecida, paralelamente, à fachada principal do edifício e ao longo das salas de exposição, uma vasta galeria com 81,00 mts. de comprimento por 6,00 mts. de largura, tendo 19 janelas, abertas sobre a praça do Império. Nesta galeria, apesar de se destinar a repouso dos visitantes, poderão ser expostas algumas obras de desenho, pastel, gouache, aguarela, gravura, bem como peças de mobiliário, ourivesaria, etc.. Esta vasta dependência permitirá ainda o acesso rápido e directo a qualquer sala de exposição, evitando, assim, a passagem obrigatória, pelas restantes salas do Museu.

As salas de exposição permanente, em número de 15, foram dispostas, em duas filas, no sentido longitudinal do edifício. Estas salas, que constituem a distribuição fixa dos grandes compartimentos do Museu, agrupam-se, em quatro tipos distintos, a saber:

- A)- 6 salas, com cêrcos de 50,00 m². (8,33x6,10 cada)
- B)- 3 salas, com cêrcos de 94,00 m². (11,60x8,10 ")
- C)- 3 salas, com cêrcos de 129,00 " (21,00x6,10 ")
- D)- 3 salas, com cêrcos de 242,00 " (21,00x11,60 ")

Cada uma destas salas, pôde ser subdividida, por sua vez, em várias salas, de menor superfície, instalando-se, em locais convenientes, divisórias desmontáveis, especialmente executadas, para esse fim, assegurando, assim, consideráveis mts. de desenvolvimento de cêrcos. (Ver a indicação esquemática, apêndice a esta memória).

O número e as dimensões das salas existentes no actual Museu, não foram rigidamente conservadas, no presente estudo, conforme sugeriu o Presidente da Comissão que elaborou o programa, pelo facto de emprego das referidas divisórias móveis permitir a subdivisão das salas, dando-lhe a disposição que se julgar mais conveniente.

Analisando o Mapa II, que, a seguir, se apresenta, verifica-se que a superfície e o desenvolvimento de paredes das salas de exposição do novo edifício, é, sensivelmente, tripla do actual Museu, dando-se assim neste caso, a conveniente satisfação de condições fixadas no programa e, mais tarde, confirmadas pela Direcção do Museu.

Superfície e desenvolvimento da "cimeira" das salas de exposição em actual e do projectado edificio do Museu de Arte Contemporânea.

MUSEUS	Nº de salas	Salas para exposição permanente		Salas p/exposições temporárias		Escultura ao livre.	
		m ²	m	m ²	m	m ²	m
Actual	9	700,00	306,-	-	-	-	280,00
Projectado	18	2570,00	750,-	900,-	588,00	90,-	1.800,00

Verifica-se, ainda, analisando este mapa, que o máximo aproveitamento, obtido com a colocação das referidas divisorias móveis, pode atingir nas salas de exposição permanente, um aumento de cerca de 20% sobre o desenvolvimento fixo da "cimeira" ou seja $750,00 \times 20\% = 900,00$.

Quanto ao salão de exposições temporárias, situado no extremo nascente do eixo longitudinal do corpo de entrada, adoptou-se o mesmo principio estabelecido nas salas reservadas à exposição permanente, isto é, previu-se a colocação de divisorias móveis, formando o numero de salas que as conveniências, de momento, indicarem.

Atendendo porém, à grande superfície que este salão ocupa, (cerca de 588,00 m²), o desenvolvimento da "cimeira", obtido com a colocação dessas divisorias, atingirá cerca de 100%.

O acesso ao salão de exposições temporárias, faz-se, por intermédio de duas escadas, desenvolvendo-se, simetricamente, em volta do corpo da torre, ligando o primeiro piso do "hall" com a galeria circular, situada superiormente.

Esta galeria, além de dar acesso ao salão de exposições temporárias, comunica, simultaneamente, com as salas reservadas à exposição permanente e com as dependências destinadas à circulação, situadas no corpo avançado da fachada principal, constituídas pelo gabinete do Director, sala de espera, gabinete do secretario, gabinete dos estagiarios, gabinete do Conservador, sala de expediente, etc..

Um depósito anexo à sala de exposições temporárias e varias pequenas arrecadações e W.C., completam a composição deste importante e vasto pavimento.

"Planta do andar ático"

Do corredor que antecede as dependências da Direcção, situada no primeiro andar, parte uma escada que se dirige ao andar ático, onde se encontram instalados os arquivos e três amplos gabinetes, destinados a estudo e a trabalhos de investigação.

A escada da torre comunica, igualmente, com este andar, e, no lance superior, com o vão ou esconso dos telhados, onde se encontram instalados os reguladores mecânicos da luz natural e toda a rede eléctrica de iluminação.

"Torre"

Este elemento architectónico foi integrado na composição geral do edifício com objectivo de se obter uma maior monumentalidade no seu conjunto, auxiliando simultaneamente, a acentuar, com maior expressão, o partido adoptado, na disposição da praça.

O acesso ao 1.^o e 2.^o terraço desta torre, cujos pisos se encontram, respectivamente, a 49,00 e a 55,00 mts. de altura, acima do nível do passeio, faz-se, por meio de uma ampla escada e de um rápido ascensor, comunicando no rés-do-chão, directamente, com o exterior, permitindo, assim, que os visitantes possam gozar o belo panorama, mesmo nos dias em que o museu esteja fechado.

"Iluminação, aquecimento central, ventilação e acondicionamento do ar"

a) - Iluminação

A iluminação das salas, destinadas a exposição permanente, faz-se, normalmente, por meio de luz natural e, apenas, em casos especiais, por luz artificial.

A iluminação natural, eventual, é obtida, por difusão, dirigindo-se os raios luminosos, directamente, às zonas interessadas, por meio de um sistema de régua fixas paralelas, dispostas, obliquamente, em volta de um velum central.

A intensidade de luz é regulada, por um dispositivo mecânico que intercepa a sua marcha, antes de chegar ao objectivo a iluminar. Este dispositivo, que também pode ser comandado, manualmente, será instalado no vão do telhado, num amplo local de

fácil acção. O mecanismo é simples e de fácil comando, compondo-se de uma série de grandes persianas, dispostas horizontalmente, sobre as salas de exposição, sendo accionadas, simultaneamente, por um sistema de transmissão.

Este sistema tem dado os melhores resultados, nas novas instalações do Museu Nacional de Arte Antiga.

Nos dias muito quentes, ou nas horas em que a luz começa a rarear, ter-se-á, porém, de recorrer ao emprego da luz artificial, de preferência eléctrica, mas aproximando-se, tanto quanto possível, da luz do dia.

A luz artificial deverá aparecer, lentamente, à medida que a luz do dia for desaparecendo, transição esta que poderá ser obtida com o emprego de um sistema de resistências eléctricas ligadas automaticamente.

A iluminação do salão, reservado às exposições temporárias, faz-se, por meio de luz difusa, dada através de um grande lanternim, ocupando quase a totalidade da superfície do tecto. Este sistema de iluminação permitirá a colocação de divisórias móveis, em todos os sentidos da sala, sem, contudo, prejudicar a boa iluminação das obras expostas. A intensidade de luz será regulada, por meio da aplicação de "velums" móveis, e de baterias de projectores eléctricos, instalados sobre o lanternim, no vão da cobertura.

Igual iluminação, natural e artificial, será adoptada, no tecto do "hall" principal, sobre o lanternim circular que corôa as oito colunas.

A longa galeria, destinada a sala de repouso, e os dois gabinetes, situados nos seus extremos, serão iluminados, por amplas janelas, que do lado poente, abrem sobre a praça do Império. Esta iluminação é absolutamente adequada ao fim a que estas dependências se destinam, visto, nas suas paredes, se expõem, apenas, obras de desenho, gravura, aguarela, artes graficas, etc.. A sua iluminação artificial far-se-á, por meio de luz difusa, emitida por lanternas especiais, dispostas ao longo dos tectos.

O mesmo sistema de iluminação é adoptado, na galeria de artes decorativas, situada no rés-do-chão.

Todas as restantes dependências, incluindo a biblioteca, a sala de conferências, o atelier do Director, gabinetes de trabalho, oficinas, depósitos, etc., serão iluminadas, naturalmente, por meio de amplas janelas, dispostas nos locais mais convenientes, e artificialmente, com luz eléctrica, distribuída por reflexão, ou directamente, conforme os casos.

O claustro e os jardins, destinados a exposição de escultura, ao ar livre, serão iluminados, artificialmente, com projectores e lampadários, dispostos em locais apropriados.

=Aquecimento central e ventilação=

Todo o edifício será aquecido, por meio de uma rede de "chaufage" central, trabalhando, a alta pressão, com regulação automática.

As caldeiras do aquecimento central, que funcionarão com combustível líquido, serão localizadas junto da entrada de serviço, tendo anexo o depósito de combustível, ligado, directamente, com o exterior.

Nas salas de exposição, a localização dos radiadores ou de outros aparelhos de radiação, ficará situada, de forma a deixar absolutamente livre o centro das referidas salas, a fim de permitir a colocação de divisórias móveis suplementares.

Nestas salas, haverá, igualmente, todo o cuidado em afastar os radiadores, tanto quanto possível, das zonas destinadas a exposição, a fim de se evitar a incidência directa do calor sobre as obras expostas.

Os focos de radiação, deverão, por conseguinte, ser localizados, nos pavimentos das salas, dentro de calhas, cobertas com grilhagens móveis, a fim de permitir uma fácil e contínua limpeza.

Nas restantes dependências do edifício, o aquecimento far-se-á, por meio de radiadores de tipo normal, distribuídos, de harmonia com a capacidade das salas.

Esta instalação, será completada com um sistema de ventilação mecânica que assegurará, nas salas de exposição, a estabilização do grau de humidade.

Grandes ventiladores rotativos -exaustores-, colocados na cobertura do edifício, provocarão a contínua renovação do ar, fazendo-o passar, através de filtros secos ou húmidos, consoante as variações atmosféricas.

=Acondicionamento do ar=

Foi prevista, igualmente, neste edifício, a instalação de uma central de acondicionamento do ar e da respectiva rede de distribuição. A central, destinada a comportar os acondicionadores do ar e os compressores, foi localizada, no rés-do-chão, junto da entrada de serviço e das oficinas, numa vasta dependência bem iluminada, donde partirão as condutas que constituirão a rede geral. Estas condutas, destinadas à ida e ao retorno do ar, desenvolver-se-ão, ao longo do tecto de exten-

se corredor, donde partirão os ramais secundários que alimentarão as salas de exposição permanente e temporária, dispostas no andar nobre, bem como as galerias de exposição, situadas no rés-do-chão e a sala de conferências, biblioteca e o "ateliê" do Director.

Em virtude, porém, desta instalação sêr muito dispendiosa e, presentemente, de difficil obtenção, praviu-se a sua montagem, a longo prazo, e não se contou, por esse facto, com o custo da sua aparelhagem, no orçamento, por estimativa, d'este edificio.

**"Partido architectónico adoptado, nas
fachadas do Museu."**

O objectivo, a atingir, na composição architectónica das fachadas d'este edificio, subordinou-se aos seguintes pontos fundamentais que orientaram o seu estudo :

- a)- Integrar o edificio, no conjunto da praça do Império, tendo em attenção a vizinhança do Mosteiro dos Jerónimos.
- b)- Procurar traduzir, com a necessária expressão architectónica, o fim a que o edificio se destina.

O primeiro ponto julgamos ter resolvido, em parte, sobretudo, no que se refere ao conjunto da Praça, visto o edificio se desenvolver, num largo traçado monumental, obtido pela conjugação de elementos de grandes proporções.

Sobre a especial attenção que nos mereceu a vizinhança do precioso Mosteiro dos Jerónimos, atesta o partido assimétrico, adoptado na composição geral do edificio.

A fim de afastar, tanto quanto possível, da fachada principal do Mosteiro, qualquer motivo dominante que pudesse prejudicar a sua pureza de linhas, resolveu-se localizar, no lado oposto da praça, o corpo principal do edificio e a sua elevada torre. O resto da composição desenvolve-se, numa cadência constante, obtida pela repetição de 28 elementos ou módulos que constituem a arcada pública e os pilares monumentais que a sobrepõem.

Quanto ao segundo ponto, que serviu de base à elaboração d'este estudo, isto é, -procurar traduzir, com a necessária expressão architectónica, o fim a que o edificio se destina-, tentamos resolver, da melhor forma, esse objectivo, imprimindo-se à composição das suas fachadas um espirito de grande sobriedade e nobreza de linhas, baseado, directamente, nas necessidades resultantes da distribuição interna do Museu.

Por este facto, foi dada a máxima importância ao andar nobre do edificio, onde se localisaram as salas de exposiçào, bem como ao corpo da entrada principal, reservado aos serviços administrativos e culturais.

A fachada posterior apresenta uma grande simplicidade de linhas, tendo-se procurado tirar o máximo partido das grandes superficies lisas, correspondentes às salas de exposiçào. Nessas superficies lisas, são, apenas, realçadas pelas juntas refeitadas a branco e emolduradas pelo entablamento que corõa o edificio e pelo vasto embasamento, com arcarias que envolvem os jardins e o claustro central.

Na fachada lateral norte, voltada para o Mosteiro dos Jerónimos, nota-se a mesma simplicidade de linhas, em que as grandes superficies lisas dominam toda a composiçào, realçadas, apenas, por um grande vão, com 14,00 mts. de altura, destinado a iluminar a escadaria principal do Museu de Escultura Comparada.

Finalmente, a fachada lateral Sul, voltada do feijo, apresenta uma composiçào um pouco mais movimentada, em razào de que, atraz, já foi expõsto, isto é, pelo facto de corresponder ao corpo da administração e aos serviços culturais. A distribuiçào dos vãos desses serviços foi condicionada ao eixo de simetria, marcado pela volumosa torre que se eleva a cerca de 70,00 mts. de altura, acima do nível do passeio. A iluminação natural desta torre faz-se, por intermédio de 10 vãos, abertos na face Sul, e dispostos, em toda a sua altura, até ao nível da primeira plataforma. Os dois corpos superiores são iluminados, por estreitas e altas frentas, abertas, igualmente, em toda a sua altura. Na parte superior desta torre, nos lados voltados a nascente e a poente, serão colocados dois grandes baixos relevos, de espirito decorativo, com 8,00 x 6,00 mts., representando assentos alegóricos às artes plasticas. Um catavento de ferro forjado, com 5,00 mts. de altura, rematará a composiçào desta elevada torre, cujo traçado, nas suas linhas gerais, se assemelha à que, em 1940, projectamos para o pavilhão de Lisboa da Exposiçào do Mundo Português.

Estrutura do edificio

Atendendo a que o terreno, destinado a receber a construcção deste edificio, é formado por um antigo atõrro, assente sobre um lençol de agua, que se encontra a cerca de 2,00 mts. de profundidade, convira adoptar um sistema de estacarias, na execuçào das suas fundações, destinada a distribuir as cargas, pelos pontos que se julgar mais conveniente.

Por esta razào, procurou-se adoptar, na planta do rés-do-chão, um sistema de pilares, agrupados segundo um módulo regular, constituindo essa serie de apoios a estrutura geral do edificio, sobre a qual assentarão as paredes mestras ou as di-

visórias interiores.

Os pavimentos, tanto do rés-do-chão, como do primeiro andar, serão executados em betão armado, devendo os correspondentes às salas de exposição, ser calculados, de forma a permitir a colocação de divisórias móveis, em qualquer posição.

O pavimento do rés-do-chão, ficará isolado do terreno, por meio de uma caixa de ar, convenientemente ventilada, sendo visitável o percurso dos esgotos.

A cobertura do edifício será constituída por arcos metálicos, protegidas com um fôrro de material isolante, sobre o qual assentarão as telhas de tipo Lima. Nas zonas correspondentes aos lanternins, este fôrro desaparece e é substituído por caixilharia metálica, destinada a receber a superfície de vidro.

O corpo da torre possuirá uma estrutura, em betão armado, absolutamente independente do resto do edifício, assente sobre uma sapata especial, construída com o mesmo material.

«Materiais a empregar, nos revestimentos exteriores e interiores do edifício.»

Em virtude deste edifício se destinar a um Museu Nacional e ainda ao facto de ficar fronteiro a um dos mais belos monumentos nacionais da capital, totalmente forrado com boa cantaria aparelhada, resolvemos aplicar esse material, na quasi totalidade do revestimento das suas fachadas, dignificando, assim, a praça e o monumento.

Assim, todo o embasamento do edifício, até à altura das varandas do primeiro andar, os 20 pilares da fachada principal, todo o paramento da fachada lateral Norte, os largos cunhais dos corpos avançados da fachada posterior, todas as arcadas que se desenvolvem, ao longo dessa fachada, incluindo o claustro, o entabelamento que remata, superiormente, o edifício e as quatro faces da torre, até ao nível do primeiro terço, serão revestidas, com boa pedra de lioz, trabalhada, de várias maneiras, conforme os casos. Os guarnecimentos das janelas e da porta principal, serão executado, igualmente, com o mesmo material.

Os restantes paramentos das fachadas e a parte superior da torre serão revestidos com cimento, de tipo "Elmilla" ou granito projectado tipo "CAVAB", com juntas refiledadas e avivadas a branco.

Interiormente, as principais dependências serão guarnecidas com os seguintes materiais :

- a)- Vestibulo - pavimento, paredes e pilares revestidos com mármore de Estremoz.
- b)- "Hall" - pavimentos, bases e capitais das colunas, resguardo da galeria e guarnecimento das portas, revestido com mármore de Estremoz e os fustes das colunas e as paredes, em toda a sua altura, com granito polido do norte.
- c)- Sala de Conferências - paredes revestidas com cortiça e madeira polida e os pavimentos revestidos com borraça.
- d)- Biblioteca - paredes e estantes, executadas com madeira de carvalho americano, para encerrar, e o pavimento revestido com "parquet".
- e)- "Atelier" do Director - pavimento de "Simili" polido, com juntas refendidas com reguas de latão e as paredes estucadas, com cor, dada à esponja.
- f)- Galerias de exposição situadas no r/chão - pavimentos e roda-pés, revestidos com mármore, e paredes, estucadas e pintadas, com tintas claras e fôneas.
- g)- Depósitos, oficinas e outros serviços gerais - pavimentos e lambris revestidos com "SIMILI", polido, e paredes estucadas, com velaturas, dadas à esponja.
- h)- Galerias de exposição situadas no 1.º andar - pavimentos revestidos com "parqueta", ou linolium, rematados, junto das paredes, com faixas de mármore polido e roda-pés do mesmo material. As paredes, nestas salas, serão todas estucadas e pintadas, com tintas claras e fôneas.
- i)- Gabinetes dos Serviços Administrativos - pavimentos revestidos com "parqueta" ou solho à inglesa, conforme a importância dos locais, e paredes estucadas, com a cor na massa, e com velatura, dada à esponja.

Todos os tetos serão estucados, tendo alguns, a cor na massa, com a velatura, igual à das paredes.

As instalações sanitárias do público serão revestidas com lioz polido, (pavimentos e lambris) e as do pessoal serão revestidas com mosaicos de "SIMILI" polido, tendo lambris, no mesmo material.

A escadaria de honra, ligando o "hall" com as salas de ex-

posição, bem como a escada disposta no lado oposto do "hall" comunicando com a galeria do 1.º andar, serão revestidas com degraus de mármore polido, idêntico ao pavimento do "hall", levando as paredes revestimentos de granito polido.

As escadas da torre, bem como as restantes escadas de serviço, serão revestidas com "Sillit" polido, levando lambris do mesmo material.

"Utilização do terreno excedente"

Conforme já nos referimos, no início desta memória, as novas instalações do Museu de Arte Contemporânea ocupam, apenas, 4/5 do desenvolvimento longitudinal do terreno reservado à sua edificação, ficando, por conseguinte, livre, no extremo norte desse terreno, um lote com 22,00 m. de desenvolvimento, ocupando uma superfície de área de 1.600 m. q.

Atendendo, porém, que os dois grandes edifícios, a construir, nos terrenos marginais da imponente praça do Império, deverão constituir uma grandiosa moldura contínua, a fim de imprimir a necessária monumentalidade ao conjunto da referida praça, convirá fixar-se, desde já, o destino a dar a esse terreno excedente, procurando-se integrar a respectiva construção, no volume geral do edifício do museu.

Por este motivo, apresentamos, apenas, como simples sugestão, uma hipótese, que julgamos viável, para utilização do referido terreno, esperando que este nosso alvitre mereça a atenção das entidades superiores, em virtude de se tratar da resolução de um importante problema que, há longos anos, se encontra sem solução.

Referimo-nos à criação do "Museu de Escultura Comparada", cujo importância incontestável o torna absolutamente imprescindível, para se estudar, convenientemente, a evolução das artes plásticas, através dos séculos.

Em 1940, data das Comemorações Centenárias, realizou-se, pela primeira vez, em Portugal, no Museu Nacional de Arte Antiga, uma interessante exposição de Escultura Comparada, constituída por dezenas de valiosas e bem seleccionadas moldagens de esculturas e de outros elementos, reproduzindo alguns dos mais belos trechos de monumentos nacionais, iniciativa esta que foi coroada de maior êxito, graças à competência e grande dedicação do seu organizador, o ilustre escultor Diogo de Macedo.

Infelizmente, após o encerramento da referida exposição, todas essas valiosas reproduções tiveram de ser arrecadadas, em depósitos impróprios, onde, ainda hoje, se encontram, absolutamen-

te abandonadas. Além desta valiosa coleção, possui o estado, igualmente em arrecadações, um esplêndido núcleo de esculturas italianas e francesas, que os respectivos Governos desses países nos ofereceram, recentemente.

O ante-projecto, que temos a honra de submeter à apreciação superior, foi elaborado, segundo um programa estabelecido, a nosso pedido, pelo illustre escultor Diogo de Macedo, o qual se prontificou, igualmente, a acompanhar, de perto, a evolução d'este estudo.

O edificio d'este pequeno museu compõe-se, segundo os elementos estabelecidos, no referido programa, de três grupos, absolutamente distintos, a saber :

- 1)- Serviços gerais e administrativos
- 2)- Galerias de exposição
- 3)- Depósitos e oficinas

O primeiro grupo, que foi distribuído, pelo rés-do-chão e pelo piso intermédio do edificio, comprehende as seguintes dependências :

Vestíbulo, com acesso, pela rua de Bolém, tendo 19,00 mts. de comprimento por 6,00 mts. de largura, junto do qual se encontram localizadas os vestiários, instalações sanitárias independentes para cada sexo, venda de bilhetes e de catálogos, informações, alojamento do porteiro constituído por 2 dependências e casa de banho com W.C., etc.. Deste vestibulo parte uma larga escadaria que conduz os visitantes directamente ás galerias de exposição dispostas no 1.^o andar.

Numa zona mais reservada, mas ainda próxima do vestibulo, foram localizadas os serviços de secretaria, tesouraria, arquivo, arrecadações e uma escada de acesso ao piso intermédio, onde foram dispostas as dependências da direcção e a biblioteca com o respectivo depósito de livros.

O segundo grupo foi localizado, no 1.^o andar do edificio, e compõe-se de 6 grandes galerias destinadas à exposição isolada de moldégens, correspondentes às seguintes épocas :

- a)- Arte Românica- (portais de igrejas, túmulos, como os de Alcobaca, etc.).
- b)- Arte Gótica - (portal da Batalha, sepulcros, retábulos, etc.).
- c)- Arte Manuelina- (trechos dos portais dos Jerónimos, Torre de Belém, Tomar, etc.).
- d)- Arte da Renascença- (documentando as principais obras de artistas estrangeiros que passaram pelo nosso país).

- e)- Arte Barrôca - (grandes pormenores de monumentos, executados nos séc. XVI e XVII.).
- f)- As mesmas épocas, reunidas numa única galeria, expondo moldagens, provenientes de trocas com Museus estrangeiros similares.

O desenvolvimento total destas galerias atinge o comprimento de 170 metros, ocupando uma superfície de cêrea de 1:200 metros quadrados.

Finalmente, o terceiro grupo compreende os depósitos e oficinas de moldagens e patinas, ocupando todo o rés-do-chão do corpo voltado para a fachada posterior, tendo anexo os vestiários do pessoal e as instalações sanitárias, um monta-cargas, ligado, directamente, com as galerias de exposição, bem como os gabinetes do encarregado das oficinas e do guarda e um átrio de serviço privativo destas instalações.

A iluminação natural das galerias de exposição, faz-se, de forma idêntica à adoptada no salão de exposições temporárias do Museu de Arte Contemporânea, isto é, zenital, difusa, obtida por meio de lanternins. A iluminação artificial faz-se, por meio de reflectores eléctricos, dispostos no encasso da cobertura, em bateria, sobre os lanternins.

A caldeira do aquecimento central será instalada, no rés-do-chão, no compartimento localizado, junto do monta-cargas, don de partirá toda a rede de tubagem que alimentará os radiadores.

Tanto os acabamentos exteriores, como os interiores deste Museu, serão idênticos aos adoptados no edificio do Museu de Arte Contemporânea.

Lisboa, 27 de Dezembro de 1943

O A r q u i t e c t o

Luís de Sousa Lima

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
 =====

Ante-projecto do novo edificio, a construir
 na Praça do Império, em Belém.

=====

Orçamento, por estimativa
 =====

Mapa I

	Superfície ocupada.	Custo de obra da m2. de construção	Verbas parciais	Total do Orçamento
Fundações	m2. 5.636	300,00	1.690.800,00	
R/do Chão	m2. 5.636	700,00	3.945.200,00	
Fiso inter- médio.....	m2. 614	600,00	368.400,00	
1.º Andar...	m2. 4.886	1.200,00	5.863.200,00	
Andar ático	m2. 570	600,00	342.000,00	
Coberturas..	m2. 5.636	300,00	1.690.800,00	
Torre -do ní- vel dos te- lhados p/cima	m2 m2 94x6=564	1.000,00	564.000,00	
Jardins.....	m2. 2.288	200,00	457.600,00	
			Enc.: 14.922.000,00	

Importa este orçamento, na quantia de: QUATORZE MILHÕES NOVECENTOS E VINTE E DOIS MIL ESCUDOS.

Lisboa, 29 de Dezembro de 1943

O Arquitecto

Luís António de Sousa

MUSEU DE ESCULTORA COMPARADA

Ante-projecto do edificio, a construir, na praça do Império, no terreno excedente, anexo ao futuro Museu de Arte Contemporânea.

-Orçamento por estimativa-

Mapa II

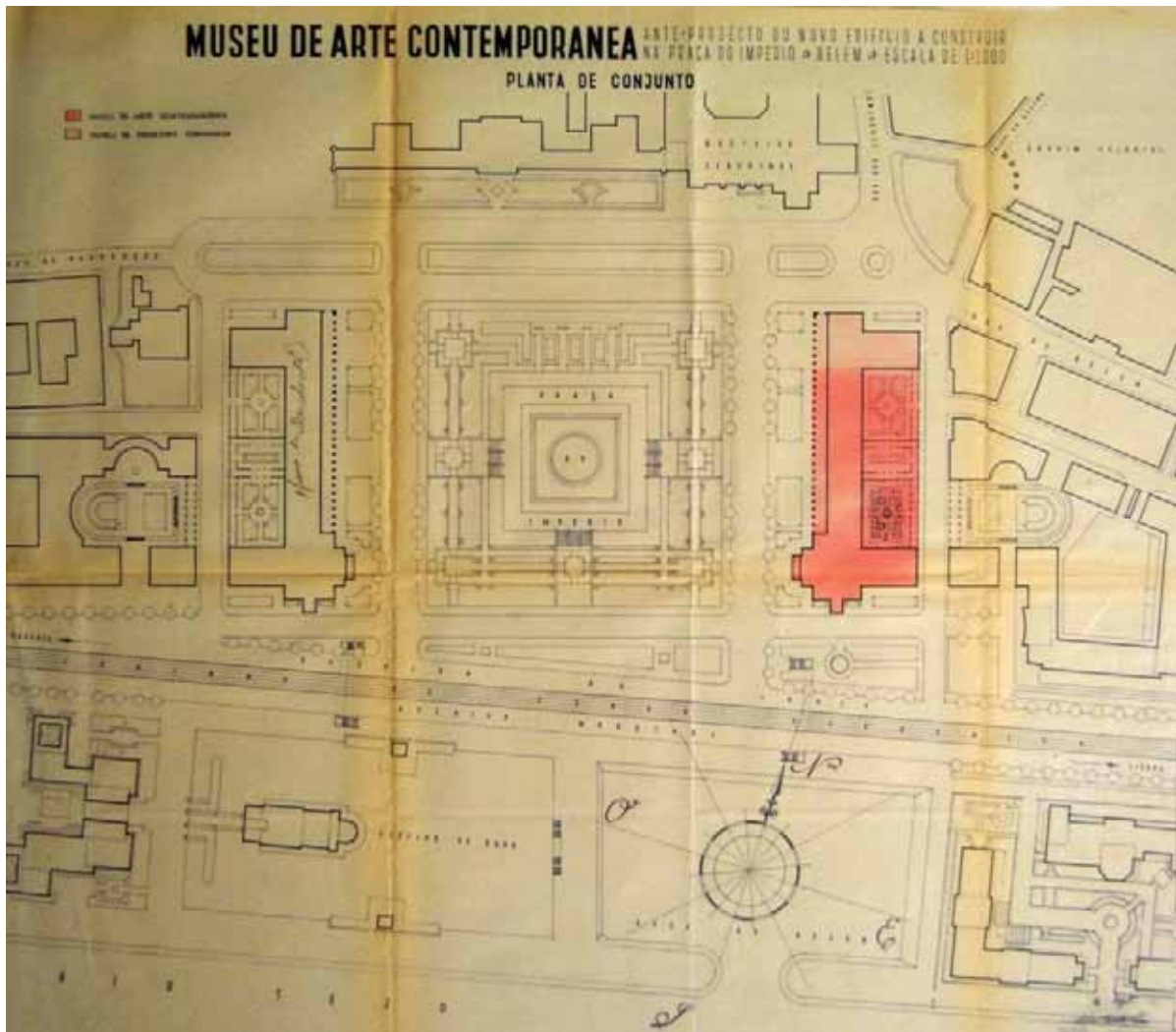
Edifício	Superfície ocupada	Custo de obra da m ² . de construção.	Verbas parciais	Total do Orçamento
Fundações	m ² . 1.606	300,00	481.800,00	
N/do chão	m ² . 1.606	700,00	1.124.200,00	
Piso inter-médio.	m ² . 280	600,00	168.000,00	
1.º andar	m ² . 1.606	1.000,00	1.606.000,00	
Coberturas	m ² . 1.606	300,00	481.800,00	
			Rec.:	5.861.800,00

Importa este orçamento na quantia de: TRÊS MILHÕES OITOCENTOS SESSENTA E UM MIL E CINGENTOS REIS.

Lisboa, 28 de Dezembro de 1943

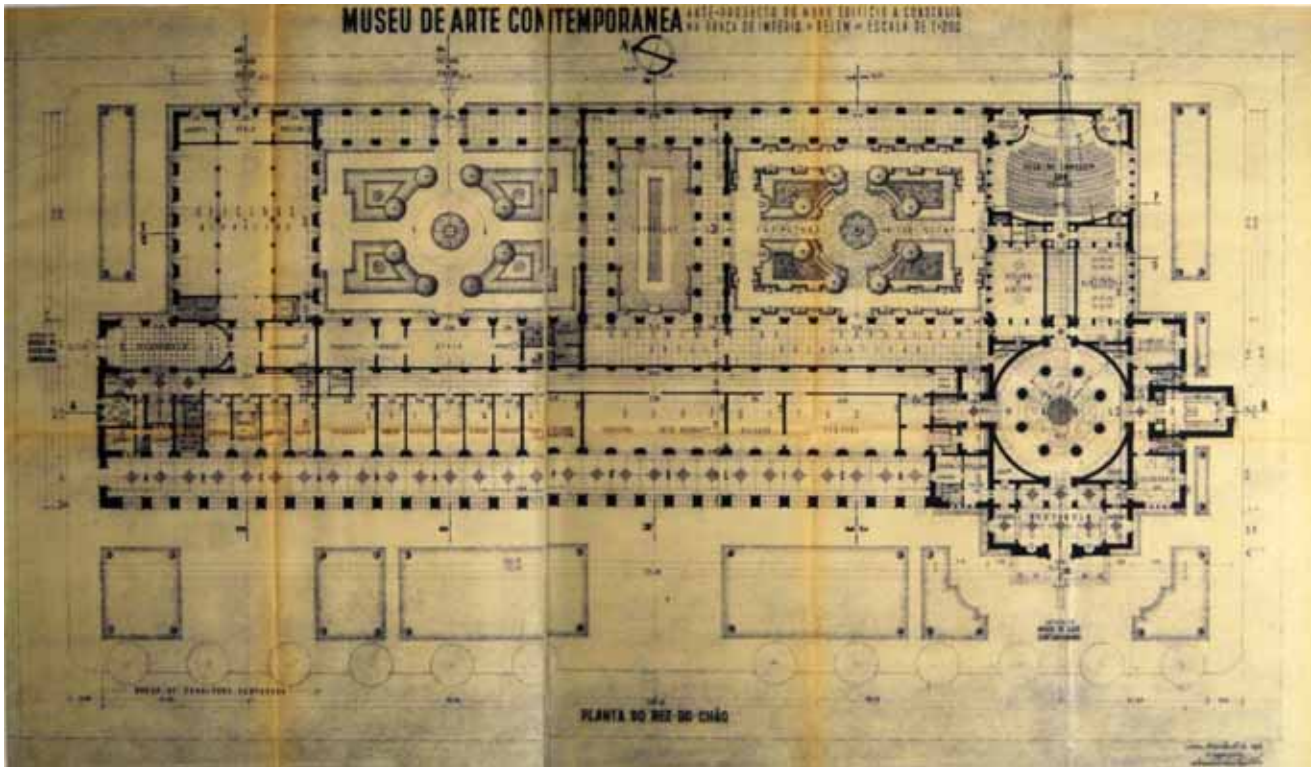
O Arquitecto

António Teixeira Lopes



■ Museu Nacional de Arte Contemporânea

■ Museu de Escultura Comparada



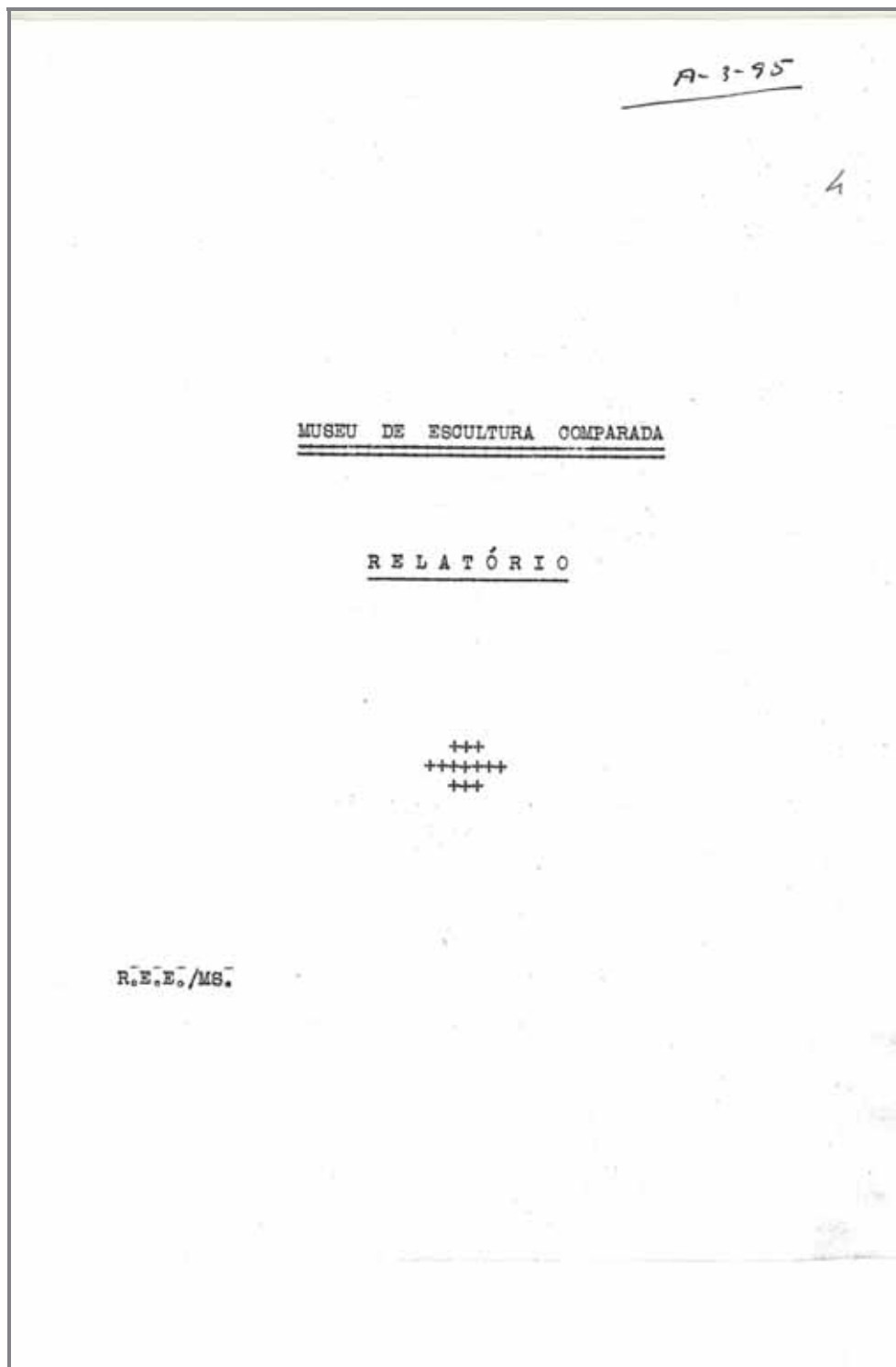
Planta do Rés-do-chão

Escala 1:200

Fonte: Arquivo da antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana), Sacavém. Pasta DSARH-005; 0666/5.

Anexo IX

Relatório de Diogo de Macedo sobre o Museu de Escultura Comparada, s.d., [c.1940].



R E L A T O R I O

Nas principais capitais da Europa e em muitas outras cidades secundárias desses países, existem, há muito, museus de moldes ou reproduções em gesso, de escultura antiga, nacional e estrangeira, buscada em lugares distantes uns dos outros, em sítios de difícil exame que exigências da arquitectura decorativa reclamaram e até em museus congêneres e galerias particulares, de onde não se pode nem deve retirá-la por fazer parte integrante de monumentos ou coleções, ás quais, genericamente se deu o nome de Museus de Escultura Comparada. Este título define uma das razões principais do seu agrupamento, que é a de fornecer exames e ajudar conclusões em muitos problemas de história e de arte, além de tantas de interesse diverso, como sejam identificações pelo cotejo de técnicas e estilos, pesquisas de provas documentais, arqueológicas e científicas, com determinados pormenores de armaria, indumentárias, símbolos, motivos litúrgicos, datas e legendas gravadas, origens de composição, influências técnicas e de gosto, etc., etc., que, por meio de comparações fáceis, lado a lado as peças, numa reunião de séculos, escolas características, provas históricas e até maneiras individuais de profissionalismo ou virtudes tradicionais de nação e local privilegiado, não podiam ser classificados senão como de Arte Comparada.

Em congressos de arte e de museografia, assim como em convênios comerciais entre nações, foi estabelecido o principio, já tor-

nado hábito, de, por meio de permutas ou compras vantajosas, cada museu desta especialidade poder reunir as peças reproduzidas que lhe convenha, de forma que, a par da escultura nacional ou regional de cada país, ali figurem reproduções de arte estrangeira, lá inventada ou arquivada, para estudos ou mera colecção nas terras que as reclamarem.

Em Portugal há muitos e muitos anos que os artistas e os investigadores reclamam a fundação dêsse Museu-Escola e Museu-Arquivo, havendo-se dado alguns passos isolados, sem continuidade nem orientação definitivas, para o seu início. Por várias vezes e por razões diversas se têm moldado pedras e bronzes de arte na nossa terra, que, pela sua dispersão e até perda, tiveram efémera utilidade, lastimavel hoje quando se pensa dar realidade áquele velho sonho, tanto mais que algumas das esculturas moldadas então, agora se encontram mais danificadas. É esta uma das razões mais importantes que aconselham urgência na resolução de tão patriótico problema.

Em Coimbra e em Évora se moldaram certas esculturas, das quais existem algumas no Museu Machado de Castro e outras em arrecadações particulares ou do Estado, que agora se podiam reunir, salvo se a sua reprodução ou o estado de conservação forem de fraca valia, pois, neste caso é preferivel repetir o trabalho das moldagens. É este um facto deveras sério a considerar, pois não deve expôr-se em lugar com categoria de museu, senão reproduções perfeitas, em que o processo de tecelagem moderna suplanta qualquer outro antigo, como era o do emprêgo de gelatinas, barros, papel prensado ou cera, cujas

provas eram sempre imperfeitas. Casos existem, porém, em que o uso destes e doutros materiais é necessário, pelo imprevisto de todos os trabalhos neste género.

O púlpito de Santa Cruz, em Coimbra, atribuído a João de Ruão, foi moldado em 1867 por operários estrangeiros, com destino à Exposição de Paris; voltou a ser moldado com a colaboração de portugueses, em 1883, figurando as suas reproduções no Museu do Trocadero, em Paris, e num Museu de Nova Iorque, onde há pouco tempo existiam, antes da reforma dessas galerias. Uma terceira reprodução pertenceu ao Museu Nacional de Lisboa, de onde desapareceu ha muitos anos. Existe, contudo, no Museu Arqueológico do Carmo, uma dessas reproduções, que possivelmente é a que pertenceu ao Museu Nacional, cujo destino ignoramos, salvo se esse exemplar é o que se guarda numa sala da Escola de Belas Artes de Lisboa.

Numa arrecadação da Igreja de Celas, em Coimbra, e na sede do Instituto daquela cidade, presumimos ainda se conservarem as moldagens dos capiteis do claustro de Celas, cujos originaes em pedra o tempo continua a danificar. Estes capiteis foram moldados depois de 1891, após o "Appelo à Imprensa", de Antonio Augusto Gonçalves, folheto editado nesse ano, quanto se pretendia retirar aquellos formosos capiteis para um museu particular.

Existe tambem um grande retábulo da Renascença Coimbrã, numa dependencia da Escola de Belas Artes de Lisboa, a qual não tem ali serventia de estudo, mas somente função decorativa; num corredor sombrio que dá ingresso às aulas, assim como outros gessos que apenas ornamentam as suas paredes.

Todas estas peças convinham ser examinadas e deviam ingressar no futuro Museu que origina este relatório.

Outras moldagens deviam também ser arquivadas e tratadas nas oficinas dêsse Museu: As peças guardadas nas arrecadações provisórias dos Monumentos Nacionais, a quando das suas restaurações, como por exemplo na Sé de Lisboa e na Igreja dos Jerónimos, executadas sob a direcção do escultor Costa Mota, que foi um fervente apaixonado das moldagens nestes e noutros monumentos, muitas das quais foram distribuídas por canteiros e escolas profissionais de decoração. Também o escultor Costa Mota, Sobrinho, fez alguns moldes, como o da Rosácea do sepulcro de D. Pedro I, em Alcobaça. É do nosso conhecimento a moldagem de algumas lápides sepulcrais, que Soares dos Reis foi o primeiro a reproduzir em Lega do Bailio, e outros artistas executaram em Panafiel, em Évora e na Sé do Funchal. Não devemos esquecer tão pouco os moldes dos tumulos da Rainha Santa, em Coimbra, e de D. João I, na Batalha, que figuram actualmente na Exposição do Mundo Portuguez, em Belém, nem tão pouco os relevos decorativos de Tomar, arquivados na Academia Nacional de Belas Artes.

Resta-nos referir-nos aos gessos que existiam, ainda em 1895, no Museu Nacional de Lisboa, expostos então no átrio e nas salas contíguas e cuja origem ignoramos. Uma parte dêsses moldes, hoje desaparecidos, deviam ser aqueles que, em 1871, o Governo Espanhol ofereceu à Academia, extraídos das fôrmas arquivadas no "Museu de Reproduções Artísticas", de Madrid, em começos de organização. É muito provavel que, a quando das remodelações do Museu das Janelas Verdes, as peças tenham sido distribuídas pelas escolas, como estamos certo

de que as reproduções de esculturas italianas existentes nas arreda-
dações do mesmo museu faziam parte daquela exposição.

+
+ +

São estas as principais peças de escultura moldada em Por-
tugal e muitas existentes ainda sem digna utilidade actual. Urge,
pois, reuni-las em lugar próprio para seu salvamento e valorização.

Em 1919 - 13 de Março - foi decretada, no "Diário do Govêr-
no", a fundação de um Museu de Escultura Comparada, havendo sido no-
meado para seu director organizador o professor de História de Arte
Dr. João Barreira. As poucas provas que se executaram nessa ocasião
quedam incompletas e arrecadadas na Escola de Belas Artes de Lisboa,
sem qualquer proveito para o ensino nem exposição. Limitam-se a uma
porta da igreja dos Loios, em Évora, e às imagens do Apostolado que
se encontra na portada da Sé da mesma cidade.

Nada mais se realizou em favor de tal museu, e o tempo apa-
gou inteiramente o seu projecto decretado.

Cremos que foi Joaquim Vasconcelos quem primeiro apregoou
publicamente, em 1878, a necessidade da criação de uma "Galeria de
Reproduções em Gesso". Não falando em tantos artistas que a recla-
maram e até deram o seu quinhão para a ver realizada, outros escri-
tores de arte e investigadores pugnaram por tão ambicionada galeria:
Sousa Viterbo, Ramalho Ortigão, Gabriel Pereira, Fialho de Almeida,
Antonio Augusto Gonçalves, Teixeira de Carvalho, José de Figueiredo,
D. José Pessanha, Reinaldo dos Santos, Virgilio Correia, João Barrei-

ra, Raul Proença, etc., Na Academia e nos Conselhos de Arte o problema foi discutido e defendido, assim como em jornais e outras publicações.

Quando, em 1934, se organizou em Lisboa a "Exposição de Arte Francesa", o Estado Português adquiriu ali toda a colecção de moldagens de escultura franceza, 64 peças ao todo, com o fim de iniciar e concretamente aquele museu, existente apenas num decreto esquecido. Estas obras estão devidamente guardadas nas arrecadações do Museu das Janelas Verdes, havendo permanecido anteriormente nas dependencias do extinto convento das Trinas. No Conselho Superior de Belas Artes estudou-se um projecto de organização dêsse museu, e oficialmente foi encarregado o vogal escultor dêsse Conselho de o organizar e dirigir. O grande obstáculo que paralizou essa iniciativa foi a dificuldade em se encontrar edificio apropriado, amplo e de fácil adaptação, para oficinas, arrecadações e exposição. O problema desta instalação, que não deve ser senão definitiva; é dos mais importantes a resolver.

Havíamos tido a sorte de sermos aquele vogal escolhido pelo antigo Conselho de Belas Artes. Certamente por esta razão a Academia Nacional de Belas Artes nos encarregou de dirigir a "Exposição de Moldagens da Escultura Medieval Portuguêsa", em colaboração com a Comissão de Arte da grande Comissão dos Centenarios, presentemente patente no átrio de entrada da "Exposição dos Primitivos Portugueses". O Estado não regateou o orçamento apresentado e patricionou essa iniciativa. E, assim, no prazo de um ano de trabalhos, se moldaram, pelos processos mais perfeitos e com a orientação prevista dum futuro museu,

cêrca de 50 esculturas, em Lisboa, Évora, Alcobaça, Montemor-o-Velho e Coimbra. Estas moldagens devem em breve ser retiradas daquele lugar, e não só elas mas as suas formas em tecelos (parte mais dispendiosa da empreza, mas mais remunerativa em futuro museu), correm o risco de se mutilarem ou mesmo se perderem com mudanças provisórias desde que não se escolha sítio definitivo para a sua guarda e conservação.

São, portanto, três os blocos de escultura comparada que o Estado possui arrecadados no Museu das Lanelas Verdes: O antigo, que fazia parte do Museu Nacional de Lisboa e que é o menor, o grupo de peças francezas adquiridas em 1934 e este último, que é o mais numeroso, mandado executar em 1939, pelo Govêrno actual. Ao Estado compete velar e dar destino justo a estes núcleos de moldes e respectivas fôrmas, mandando juntar-se-lhes as peças dispersas acima citadas, pois representam um valôr artístico e um valor material importantes, que não devem perder-se ou arruinar-se com a demora na resolução de tão desejada galeria.

+
+ +

Feita a história sumária de quanto possuímos e se fez para a ajuda dêsse futuro museu, resta-nos informar um pouco dos fins principais com que julgamos dever orientá-lo, e mostrar como praticamente êle se pode fundar, sem despêsas exageradas nem desperdícios de tempo.

Como na Exposição que organizámos, deve ser a escultura portuguesa e depois a de estrangeiros, feita em Portugal sob exigên-

cias e razões portuguezas, que devem formar o bloco principal dêsse Museu. Se cada país assim proceder, como modernamente se procede, com as permutas em que já falámos, os museus de escultura comparada serão obra perfeita e escolhida, com obras de arte estranha bem característica e as da própria nação, esmeradamente completas no sentido nacional. Em Portugal, uma parte da escultura lavrada por estrangeiros é, por assim dizer, apertuguesada, nacionalizada pelas imposições históricas ou religiosas de quem a ordenava, muitas vezes sob riscos ou sugestões dos encomendantes. A forma e o gosto de estilo é que era dos mestres. Os lavrantes, porém, apertuguesavam-na naturalmente. Ora, respeitando o principio de preferir a obra nacional, o nosso museu será diferente de todos, e, como tal, visitado e louvado pelos alheios. O génio e a tradição da raça ficarão ali arquivados em todas as suas faces, épocas e gostos.

Parece-nos inutil mostrar as conveniencias educativas e de consulta dêsse Museu. Por isso passamos a descrever o modo pratico da sua realização, assim como as principais instalações de que se deve compôr. Não esquecemos, todavia, que êste museu deve servir, em especial, como escola auxiliar os alunos das Escolas de Belas Artes e mesmo os das Escolas Industriais.

Um dos problemas mais importantes para a realização dêsse Museu é encontrar local que se lhe possa adaptar, ou onde se possa construir o edificio apropriado à valorização e exposição dos referidos moldes. Êste último caso seria preferivel, visto êste Museu, como tantos outros, ter necessidades particulares de instalação, em

diversas salas de exposição - e de proporções diferentes, por vezes com grandes conjuntos architectónicos a explicar a reunião de determinadas épocas, ou o sentido religioso das obras arquivadas, ou mesmo o ser character guerreiro ou tumular, consoante as peças em mostruário. Além disso, este Museu, composto apenas de gesso, com armações internas de madeira e ferro, precisa de temperatura própria onde nada se danifique; de luzes combinadas para intimismos ou cruzeiras de exposição, mais ou menos cenográficas; de conservação especial que a fragilidade dos materiais aplicados exige; e de oficinas e arrecadações de moldes a reproduzir, que são o fundo mais dispendioso, mas também o mais rendoso nas permutas e vendas de peças repetidas.

Estas oficinas compor-se-ão de lugares reservados à moldagem propriamente ditos, à armação de peças, a patinas e secagem dos gessos e a carpintaria. As arrecadações serão divididas em duas partes: A de guarda e conservação dos moldes - que precisa de ser espaçosa - e as das peças reproduzidas em repetição para vendas e trocas, conforme na realidade se veja quais sejam as preferidas.

Junto destas salas vedadas ao público, deverá existir um arquivo fotográfico e outro de documentações escritas, desenhadas ou impressas, que o gabinete-ateliê do director, a quem cabem todos os estudos e resoluções dos problemas, poderá acumular e defender.

Dêste modo, por estas e muitas outras causas, inclusivé as imprevistas e que surgem continuamente durante a elaboração dos trabalhos de moldagem e sua exposição, seria preferível estudar-se a construção de um edificio próprio onde tudo se reunisse. Mas como os grandes sonhos nem sempre topam facilidades para se concretizarem com

urgencia numa realização perfeita, muito seria de estimar se se descobrisse um edificio assás vasto, no qual se instalasse esse Museu, adaptando-o, quanto possivel, às principais exigências dos seus fins educativos, artísticos, arquivísticos e profissionais.

Deitados os olhos a quanto possuímos na cidade, que lhe pudesse ser aplicado sem prejuízos doutros serviços, encontramos um edificio capaz, pela sua vastidão e possibilidades de expansão, pelas suas condições especiais de adaptação, pela sua arquitectura e situação esplêndida: A velha Cordoaria, em Belém, talvez agora disponivel e de propícia tentação a este sonho. Espaçosa, singela e de nobre engenharia, com os telhados baixos onde se lhes pode introduzir as luzes convenientes, por meio de vidraças colocadas em sítios que um estudo prévio reclamasse, é, sem duvida, uma das edificações que melhor convinha à instalação dêsse novo Museu. Ali teriamos espaço para as dependências precisas e acima citadas e para largos planos de exposição, a qual continuamente aumenta, com a recolha anual de peças e com o concurso das estrangeiras. A sua fachada tem certa nobreza de linhas, que nem deshonrariam os fins desta instalação, nem impediriam qualquer reforma de embelezamento. A sua situação, à beira Tejo, como os Museus das Janelas Verdes, dos Coches, Etnográfico e Colonial, é tambem aceitável e a considerar.

Este Museu terá um pessoal especial para limpezas, conservação e ampliação. Assim, além do Director-organizador, deverá ter uma brigada de seis operários - três moldadores, dois serventes e um carpinteiro escolhidos pelo Director - e, logo que seja aberto ao público, exigirá os precisos guardas. Deve contar-se com a despêsa dos seus ordenados e mais ainda com a de materiais, transportes dês-

tes e dos moldes, desde as regiões onde estes se façam para Lisboa, de viagem e instalação dos operários nessas regiões e de deslocação do seu dirigente, que, para perfeição dos trabalhos, passará a ser chefe e fiscal de tudo quanto se realize.

Eis o que podemos informar quanto à história e realização prática do futuro Museu de Escultura Comparada, que, após resolvido o lugar onde se possa instalar definitivamente, dentro de 12 meses poderá abrir as portas ao público, aos estudiosos, aos operários e aos artistas.

O RELATOR

(a) Diogo de Macedo.

R.E.E./MS.

Anexo X

Lista dos artistas premiados pelo SPN/ SNI entre 1935-1949.

AUTOR	TÍTULO DA OBRA	ANO DE ATRIBUIÇÃO DO PRÉMIO	ANO DE INCORPORAÇÃO NO MNAC	DESIGNAÇÃO DO PRÉMIO
Alvaro de Brée	Estátua de Cabrilho (S. Diego, Califórnia)	1940		Mestre Manuel Pereira
António Cruz	Rio Douro	1947		José Tagarro
António Cruz	Obra n. ident. no cat.	1947		Henrique Pousão
António Cruz	Obra n. ident. no cat.	1948		Teixeira Lopes
António Dacosta	Festa	1942		Sousa Cardoso
António Duarte	Busto	1942		Mestre Manuel Pereira
António Duarte	Obra n. ident. no cat.	1944		Soares dos Reis
António Sampaio	Retrato do Pintor Camarinha	1947		Armando de Basto
António Soares	Natacha	1935		Columbano
Artur Barbosa da Fonseca	Pintura Sacra	1948		Armando de Basto
Canto da Maya	Imaculado Coração de Maria	1944		Mestre Manuel Pereira
Carlos Botelho	Docas do Mississipi	1940		Columbano
Carlos Botelho	Obra n. ident. no cat.	1938		Sousa Cardoso
Carlos Carneiro	Interior	1947		António Carneiro
Celestino Alves	Natureza Morta	1947		Sousa Cardoso
Celestino Alves	Obra n. ident. no cat.	1944		Silva Porto
Dórdio Gomes	Évora	1938		Columbano
Dórdio Gomes	Obra n. ident. no cat.	1944		António Carneiro
Eduardo Malta	Sírka	1936		Columbano
Eduardo Viana	Pintura	1941		Columbano
Eduardo Viana	Obra n. ident. no cat.	1947		Columbano
Estrela Faria	Cabeça de Rapariga	1945	1935	Columbano
Frederico George	Auto-Retrato	1943		Columbano
Frederico George	Obra n. ident. no cat.	1946		Silva Porto
Gretchen Wohlwill	Flores	1947		Francisco de Holanda
Guilherme Duarte Camarinha	Pintura	1936		Sousa Cardoso
J. Martins Correia	António Vilar (máscara)	1943		Mestre Manuel Pereira
J. Martins Correia	Obra n. ident. no cat.	1942		Soares dos Reis
J. Martins Correia	Obra n. ident. no cat.	1947		Mestre Manuel Pereira
João Fragoso	Retrato do Pintor Vasquez Dias	1946		Mestre Manuel Pereira
João Martins da Costa	Obra n. ident. no cat.	1946		Armando de Basto
João Martins da Costa	Rua das Cardosas	1947		António Carneiro
Jorge Barradas	Anunciação	1939	1936	Columbano
José Almada Negreiros	A Sesta	1942	1941	Columbano
José Almada Negreiros	Obra n. ident.	1945		Domingos Sequeira
Júlio Resende	A Máscara	1945		Armando de Basto
Júlio Santos	Natureza Morta	1944	1941	Columbano
Luciano Santos	Nazaré - A Lota	1946		Columbano
Magalhães Filho	Fêmea	1945		Sousa Cardoso
Manuel Bentes	Dia Húmido	1946		Sousa Cardoso
Manuel Bentes	Obra n. ident. no cat.	1946		Silva Porto
Manuel Lapa	Calvário	1947		Domingos Sequeira
Maria Keil do Amaral	Auto-Retrato	1941		Sousa Cardoso
Maria Madalena Sequeira Cabral	Leitura	1948		Henrique Pousão
Mário Eloy	Retrato	1935		Sousa Cardoso
Mily Possoz	Vista de Sintra	1943	1944	Sousa Cardoso
Ofélia Marques	Crianças	1940		Sousa Cardoso
Paulo Ferreira	Camponesas	1939		Sousa Cardoso
Paulo Ferreira	Obra n. ident. no cat.	1945		José Tagarro
Salvador Barata Feyo	Imaculada (Capela do Caia)	1945		Mestre Manuel Pereira
Sarah Afonso	Paisagem	1944	1932	Sousa Cardoso
Sousa Caldas	Busto em bronze	1947	Posterior a 1944	Teixeira Lopes
Thomas de Mello (Tom)	Desenho	1945		Francisco de Holanda

Fontes: *Catálogo da Exposição dos Artistas Premiados pelo S.N.I.* Lisboa: Palácio Foz, Maio de 1949. Livros de Correspondência Oficial do Museu.

Nota: este quadro comparativo não é exaustivo para incorporações posteriores a 1944.

Anexo XI

Fotografia da visita do pintor Ignacio Zuloaga ao *atelier* de Sousa Lopes (Casa do Regalo), Lisboa, 25 de Novembro de 1931.



Da esquerda para a direita: Sousa Lopes, José de Figueiredo, Ignacio Zuloaga;
ao canto do lado direito: Guitte Sousa Lopes e António Ferro.

Anexo XII

Notícia da inauguração da Sala dos Modernos no Museu Nacional de Arte Contemporânea, 29 de Julho de 1938.

ROSETE — ROSETE — ROSETE
é a vida e o brilho do vosso calçado.

Cuide da educação dos seus filhos
fazendo-lhes a ler a «Grande Enciclo-
pédia Portuguesa e Brasileira».

NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA

foi inaugurada uma nova sala

Quarenta telas de artistas modernos portugueses expostas em conjunto



Um aspecto da nova sala

No Museu de Arte Contemporânea inaugurou-se ontem uma nova sala. Disse-se, e não sabemos se se trata duma designação oficial, que esta é dedicada aos artistas chamados «modernistas». Inicialmente simpática, útil e jousavel, acontecimento natural e esperado.

Não pode ter, efectivamente retumbancia de sensacionalismo em 1938, na capital dum País europeu e dentro dum museu de arte contemporânea a exposição ao publico, em conjunto, dos trabalhos dos artistas «modernos». O registo desta factio não pode até dispensar, com alguma razão, um suave quexume pela demora.

Representa a sala ontem aberta aos visitantes do velho casarão de S. Francisco o nível da pintura portuguesa «modernista»? Para olhos estranhos e investigadores, habituados lá fora à contemplação das galerias dos emarchandas e dos museus de arte moderna, contém-se naquele recinto o material suficiente, seleccionado, que possa servir de estudo, de comparação e de julgamento das correntes actuaes da pintura entre nós e sirva para avaliar, com relativa segurança, o temperamento, a «maneira», as possibilidades dos nossos pintores de hoje? As tendências da pintura moderna têm lá a sua historia; o movimento renovar tem o seu espadado; os anseios, as influencias, as aspirações dos artistas, a sua vasta e interessante documentação, elementos fundamentais de cultura, de investigação, de historia, de análise indispensavel. Não se pode responder a estas perguntas e observações com completo optimismo.

Estão ali, na verdade, alguns bons trabalhos de Abel Manta, de Antonio Soares e de Dordio Gomes, de Jorge Barradas, de Carlos Botelho e de Eduardo Viana, de Sara Aguiar, de Clementina Moura e de Estrela Faria, de Smith e de Roberto Araujo, de Julio Santos e de Joaquim Lopes, de Apolito, de Maria Justino, Eduardo Motta,

Domingos Rebelo, Magalhães Filho, Manuel Lima, etc. Procura-se, porém, naturalmente, desde que se entra na sala, um trabalho de Almada, grande artista moderno português, de nitida e forte projecção peninsular, e nada se encontra que ali documente a vigorosa originalidade e a sua inconfundivel personalidade de pintor; e Mario Eloy? E Frederico George? etc. A representação de Lino Antonio e de Ricardo Bensaude, dois esplendidos e positivos valores da nossa pintura contemporânea, está longe de corresponder às notaveis qualidades dos dois artistas.

Estamos em presença duma simpatica intenção. A pintura moderna portuguesa, porém, merece mais. Ficamos esperando que se lhe conceda, quando for possível, mais espaço, mais selecção e até mais cuidadoso critério de encaminhamento do visitante para uma compreensão perfeita de valores.

Ficamos tambem esperando um pouco de carinho e de atenção para os procuradores do movimento modernista em Portugal — há em Paris, no seu antigo atelier, dezenas de trabalhos do malgrado Amadeu Sousa Cardoso, um notavel artista português com quadros nos museus americanos e quasi desconhecido do nosso publico; Armando de Basto, Santa Rita e outros.

De escultura há, na nova sala do museu, uma estatua e quatro bustos, a primeira de Bernard e os ultimos, um de Bourdelle, outro de Rui Gameiro e dois de Barata Felo. As duas cabeças de Tegarro, modeladas por estes dois escultores, têm neste local o sabor duma conhecida evocação.

Noutras dependencias do museu houve algumas modificações. Mestre Carlos Reis, Varela Aidenra, João Reis, Mario Augusto têm, justamente, novas obras em melhor evidencia. Uma serie de pequenos e preciosos quadros de artistas estrangeiros, oferecidos pelo sr. dr. Teixeira Gomes, estão agora trocados à entrada da primeira sala e são bem vistos de admiração.

Anexo XIII

Quadro de Recursos Humanos do Museu Nacional de Arte Contemporânea em 1936.

Nome	Categorias	Natureza do provimento	Data da nomeação	Data da posse	Antiguidade contada em dias de serviço
Adriano de Sousa Lopes	Director	Efectivo	8 Abril 1922	25 Abril 1929	Não tem livro
Francisco Romano Esteves	Conservador	"	17 Maio 1919	22 Julho 1919	5.995 d
Antonio Gongalves Morgado	Chefe pessoal menor	"	13 Jan. 1920	2 Março 1920	5.984
Antonio Vintem	Guarda efectivo	"	13 Jan. 1920	2 Março 1920	5.815
Adelino de Figueiredo	" "	"	15 Março 1924	10 Abril 1924	4.264
Antonio Dias Maquinez	Guarda auxiliar	"	24 Abril 1926	2 Setem. 1926	3.409
Antonio Carlos da Silva	Assessor	Assalariado	21 Abril 1933	12 Maio 1933	964

Lisboa, em 8 de Janeiro de 1936.

O Conservador:

Visto
O Director:
Sousa Lopes

Anexo XIV

Crítica à exposição de Sousa Lopes na Fundação Calouste Gulbenkian, realizada entre Maio/Junho de 1980.

Uma exposição



«A Blusa André, obra sobre tela (Museu Nacional de Arte Contemporânea)

Viver pintura intensamente

Manuela de Azevedo

Assimilar a crítica de um artista, sempre não precisa de pretexto. E serve para proporcionar uma consciência grata, apesar que acima de tudo de interesses materiais, sempre a necessidade dessa consciência. Desde então, pouco interessa que seja homenagem ao jovem Sousa Lopes, veria em tão íntima do ato do conhecimento do seu funcionamento. Visitando os mesmos espaços que naturalmente já lhe conheciam a obra — ainda que sob outros aspectos de mais sólida realização artística — sentiu que a Galeria, em sede da Fundação, expõe as obras, no lugar, para a cultura do país, um importante ou mesmo documento de nossa identidade cultural. Não por que o artista tivesse conseguido ultrapassar as barreiras da sua personalidade interior. Desde sempre terá que assinalar-se o mundo das influências, em que não obtém o perfil de sua personalidade, quando ao sentido estético e legítimo a obra do pintor por existência que ele foi — ou é.

É, assim, o seu mundo e influências pelo impressionismo de Póla, quando lá, para evocar dos seus aspectos, que quando se deixa influenciado por um naturalismo — ou é — uma maneira frágil, entre certa epítome portuguesa.

De facto, não será difícil ao espectador desta pintura, por vezes tão requintada, tão delicada, a adivinhar a sua natureza para a afirmação de um naturalismo português.

Mas, então, percorrendo esta exposição, que foi preparada pela Secretaria de Estado da Cultura, pelo Museu de Arte Contemporânea e pela Fundação Calouste Gulbenkian, reconhecer-se-á, talvez sem se terem dadas, que diferentes são as tendências de artista, diadema entre a individualidade e o individualismo, para não querer limitar o mesmo evocando do artista.

É mesmo uma evocação uma das séries mais significativas da expressão (sem esquecer, além dos desenhos e gravuras, as esculturas e o uso de materiais coloridos, sobre o mesmo tema). Mas, a par disso, tem que as atitudes do Museu Militar melhor observaram, há as outras faixas de pintura de nossos dias, o modo de ser da série de retratos de natureza que tanto fazem lembrar a pintura de António Soares, sendo ainda de grande que se seguiu à de Sousa Lopes, rica, aliás, de algumas particularidades, como Eduardo Viana, Santa Rita e Socorro Cardoso, o amor e o modo verdadeiramente inovador da pintura europeia do seu tempo. Mas talvez seja ainda a obra de «er livre, que tanto se enraizou no gosto dos portugueses, com as palestras de Bira

Porto, e que não poderia ser feita de qualquer do século XIX tanta carga de romantismo despojar as novas pinturas, que Sousa Lopes, evidentemente, criou algumas das suas melhores peças. Mas, aí, é ainda por vezes o impressionismo que se percebe subtilmente em pinturas como essa, que nos dá uma visão abstracta paisagem de Castelo de Vide, quase nua que inspirada em Van Gogh. Mas, pois, estas coisas e tão diferentes condições que nos levam a definir a pintura de Sousa Lopes como pintura das possibilidades desde pintar.

A exposição é pequena (uma sala é ocupada no Museu de Arte Contemporânea) mas na sua diversificação através várias obras, evocando a alma do artista que tem se sente lutar contra o reconhecimento e o reconhecimento que ainda lhe correu nas veias.

Tem tudo uma ótima, desta exposição que no entanto é modesta e em que a melhor situação é provocar uma discussão a diferença entre as cores, entre de Póla e o mundo da paisagem e da natureza morta. E talvez esta antigamente que torna mais indispensável uma visita aberta. Cada fase representa uma nova concepção e Sousa Lopes viveu a toda transição.